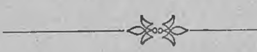
ЮНОСТЬ

ВЪ

ПЬЕСАХЪ ШЕКСПИРА.

Л. С.





МОСКВА.
Типо-литографія Т-ва И. Н. Кушнеревъ и Ко, Пименовская ул., соб. д.
1902.

Оттискъ изъ журнала „Вѣстникъ Воспитанія“.

Юность въ пьесахъ Шекспира.

Среди тысячи дѣйствующихъ лицъ, выведенныхъ въ произведеніяхъ Шекспира, есть болѣе сотни юношей, въ возрастѣ 15—25 лѣтъ. Великому драматуру удалось подмѣтить такія типичныя черты юношескаго характера, изобразить ихъ такъ полно и ярко, поставить своихъ юношей въ такія жизненныя положенія, что изученіе юности по произведеніямъ Шекспира представляетъ, помимо общаго, и большой спеціальный интересъ для всѣхъ тѣхъ, кого особенно занимаютъ психологія и педагогія юношескаго возраста. Разсмотрѣніе пьесъ Шекспира подъ этимъ спеціальнымъ угломъ зрѣнія можетъ дать много важныхъ указаній для педагога, хотя и не въ смыслѣ прямой поучительности тѣхъ или другихъ «мнѣній Шекспира». Шекспиръ былъ слишкомъ великимъ художникомъ, чтобы писать программныя пьесы, чтобы морализировать или поучать въ нихъ. Онъ давалъ просто художественное воспроизведеніе подлинной или возможной жизни, но именно потому, что это воспроизведеніе необычайно правдиво, жизненно и ярко, оно и поучительно, оно, какъ сама жизнь, заставляетъ задуматься, наводитъ на рядъ мыслей.

Съ такой точки зрѣнія и отнесся къ Шекспиру одинъ изъ сотрудниковъ американскаго журнала «Педагогическая Семинарія», Либби, много лѣтъ отдавшій на изученіе Шекспира и изложившій результаты своего изученія

въ статьѣ «Шекспиръ и юность» [1]), съ которой въ дальнѣйшемъ, частью въ переводѣ, частью въ изложеніи, мы и познакомимъ читателя.

Либби не слѣдуетъ примѣру очень многихъ изъ критиковъ Шекспира и отказывается приписывать ему тѣ или другія мнѣнія. Онъ ставитъ вопросъ совершенно иначе и говоритъ: вотъ подлинная жизнь, какъ она воспроизведена у Шекспира, а вотъ тѣ мысли, на которыя наводитъ она, но которыя, быть можетъ, совершенно и не формулировались въ ясной формѣ въ головѣ Шекспира. Это и оригинальная, и удачная постановка вопроса, и какъ бы кратка и подчасъ, быть можетъ, даже нѣсколько одностороння ни была предлагаемая Либби оцѣнка произведеній Шекспира, но именно данная постановка вопроса дѣлаетъ статью его заслуживающею полнаго вниманія. Изъ многочисленныхъ юношескихъ типовъ, болѣе или менѣе подробно охарактеризованныхъ Шекспиромъ (Либби насчитываетъ 74 такихъ типа въ его комедіяхъ, 46 въ трагедіяхъ и 19 въ хроникахъ), Либби разбираетъ 30, какъ наиболѣе интересныхъ. Но о многихъ изъ нихъ онъ говоритъ слишкомъ бѣгло, предполагая въ читателѣ близкое знакомство со всѣми произведеніями Шекспира, поэтому мы остановимся лишь на тѣхъ частяхъ статьи Либби, гдѣ авторъ даетъ болѣе обстоятельный разборъ нѣкоторыхъ изъ трагедій и комедій Шекспира, именно, на анализѣ пьесъ: «Ромео и Джульетта», «Гамлетъ», «Зимняя сказка», «Цимбелинъ» и «Буря».

Ромео и Джульетта.

Къ Шекспиру можно примѣнить то, что сказано было когда-то о Микель Анджело. Послѣдній не изучалъ анатоміи, но статуи его невольно возбуждаютъ мысль, что онъ долженъ былъ знать ее. Такъ и творенія Шекспира

---

[1]) Shakespeare and adolescence, By M. F. Libby. „The Pedagogical Seminary", June, 1901.

говорятъ о томъ, что онъ долженъ былъ бы быть знакомъ со множествомъ такихъ научныхъ дисциплинъ, какъ этика, соціологія, философія исторіи, даже зародышей которыхъ не было въ его время.

Это въ особенности замѣчается въ вопросахъ, касающихся юности. Вѣрной рукой выбираетъ Шекспиръ существеннѣйшія черты юности, даетъ увлекательнѣйшія изображенія юношескихъ характеровъ, ставитъ ихъ въ захватывающія жизненныя положенія. Художественный синтезъ, даваемый имъ, представляетъ громадный научный интересъ.

Но, знакомясь съ юностью по произведеніямъ Шекспира, не нужно искать въ его пьесахъ какихъ-либо опредѣленныхъ мнѣній его. Съ каждымъ днемъ становится болѣе очевиднымъ, что всѣ, писавшіе объ «истинныхъ мнѣніяхъ» Шекспира, просто только навязывали ему эти мнѣнія, и что самъ Шекспиръ, какъ говоритъ проф. Сантаяна, или совершенно безразлично относился къ какимъ бы то ни было религіознымъ или философскимъ воззрѣніямъ, или умѣлъ скрывать свою физіономію подъ маскою сфинкса. Фраза «Шекспиръ говоритъ» до сихъ поръ пользуется широкимъ распространеніемъ. Но на самомъ дѣлѣ Шекспиръ не говоритъ ничего, хотя выводимыя имъ лица говорятъ достаточно выразительно. Его пьесы выдвигаютъ сотни жизненныхъ проблемъ, но Шекспиръ не аргументируетъ въ пользу какого-либо ихъ рѣшенія. Тѣ, кто утверждаетъ, будто о его мнѣніяхъ можно судить на основаніи того, насколько часто выводятся извѣстныя положенія, говорятъ такъ безъ всякаго логическаго основанія. Шекспиръ останавливался на извѣстныхъ темахъ особенно часто главнымъ образомъ потому, что онъ интересовали зрителей. Онъ былъ искуснымъ руководителемъ театра, больше заботившимся о доставленіи удовольствія другимъ, чѣмъ о высказываніи своихъ задушевныхъ мыслей.

Переходя къ изученію «Ромео и Джульетты», мы не

будемъ поэтому доискиваться, что *думаетъ* Шекспиръ о воспитаніи Ромео и Джульетты. Мы будемъ говорить только о томъ, *на какія мысли наводитъ* изученіе тщательно наблюденныхъ, превосходно выбранныхъ и точно выраженныхъ фактовъ, касающихся двухъ юношескихъ типовъ, настолько привлекательныхъ, что цивилизованному міру они извѣстны лучше, чѣмъ большинство историческихъ личностей.

Гервинусъ полагаетъ, что истинная мораль «Ромео и Джульетты» выражена въ словахъ францисканца, учащаго, что идеалами юности должны быть сдержанность и умѣренность. «Необузданныя страсти приводятъ къ страшному концу»; не любите слишкомъ глубоко—это опасно; успокойтесь и сдержите вашу страсть, она исчезнетъ, и вы останетесь добрымъ и уважаемымъ сыномъ или дщерью церкви. Этотъ нелѣпый взглядъ до сихъ поръ широко распространенъ. Но это мнѣніе не Шекспира, а стараго аскета, только пущенное въ оборотъ съ этикеткой «Шекспиръ говоритъ». Дауденъ отбросилъ нѣмецкое толкованіе, но замѣнилъ его почти столь же неудачнымъ. Онъ говорилъ, что Шекспиръ вовсе не согласенъ съ монахомъ Лоренцо; наоборотъ, онъ даетъ намъ почувствовать силу, экзальтацію, трагическое величіе смерти изъ-за любви: стоитъ умереть, если приходится умирать такимъ потрясающимъ образомъ, такъ увлекательно, такъ благородно. На это можно только сказать, что это другое субъективное толкованіе, что, можетъ быть, Шекспиръ и думалъ такъ, но если думалъ, то это дикая мысль. Идея, которую, думаемъ мы, можно извлечь изъ пьесы, и которая, особенно въ ея отвлеченной формѣ, быть можетъ, и не формулировалась въ головѣ Шекспира, совершенно другого рода. Она сводится главнымъ образомъ къ тому, что влюбленные были совершенно правы, что они были идеальны, и что смерть ихъ является стыдомъ и позоромъ, падающимъ на голову того невѣжества и непониманія юности, которое характерно для всѣхъ окружающихъ ихъ и которое

является важнѣйшею причиной трагедій, разыгрывающихся донынѣ. Родители Ромео и Джультты любятъ ихъ глубоко, всѣ любятъ ихъ, но никто не любитъ ихъ *разумно*, и свѣтъ любви задушается тьмою невѣжества.

Каждая строчка пролога возбуждаетъ мысль о томъ, что влюбленные должны погибнуть изъ-за разыгравшихся нелѣпыхъ страстей своихъ родителей. Только погибель дѣтей можетъ освободить этихъ слѣпыхъ родителей отъ ихъ смертельной вражды.

Первая сцена распадается на три части. Первая даетъ живое изображеніе того, въ какой атмосферѣ возбужденныхъ страстей проходитъ юность героя и героини. Сперва слуги, затѣмъ два молодыхъ родственника изъ обоихъ домовъ, наконецъ сами главы ихъ ввязываются въ такую позорную уличную драку, какая въ наше время была бы возможна лишь среди отребій общества. Герцогъ, быть можетъ, самымъ разумнымъ образомъ реагируетъ на эту драку, говоря:

Вы слышите ли? Эй, вы! Люди! *Звѣри*!
Гасящіе огонь своей вражды
Багровыми волнами вашей крови [1]).

Вторая часть сцены говоритъ о томъ, что Монтекки совершенно не знаетъ своего сына, что оба они не связаны довѣріемъ, но что у отца есть безпокойное чувство сознанія своего долга по отношенію къ сыну въ тяжелые моменты его жизни. Онъ разсказываетъ, какъ странно ведетъ себя Ромео, какъ онъ рыдаетъ, вздыхаетъ, возвращается домой только на разсвѣтѣ и то только лишь за тѣмъ, чтобы, закрывши окна, устроить тьму ночи у себя въ комнатѣ и замкнуться въ ней.

Бѣдой грозитъ уныніе ему,
Когда его мы не разгонимъ тьму

---

[1]) Цитаты по переводу *Н. Грекова*. Полное собраніе драматическихъ произведеній Шекспира въ переводѣ рус. писателей, изд. Некрасова и Гербеля, т. II. Спб., 1866.

(въ подлинникѣ есть еще пропущенное въ переводѣ слово: «совѣтомъ»).

Это самыя разумныя слова, какія только произносилъ Монтекки.

Бенволіо спрашиваетъ у него, не разузнавалъ ли онъ у сына, что за причина.

Монтеки: И самъ, и *чрезъ друзей*; но онъ одинъ
Повѣренный всѣхъ тайнъ своихъ душевныхъ.
Не знаю я, насколько онъ въ томъ правъ,
Но, всякихъ избѣгая откровеній,
Такъ скрытенъ онъ и не доступенъ сердцемъ,
Какъ въ почкѣ цвѣтъ, который источилъ
Голодный червь, не давъ на вешнемъ солнцѣ
Блеснуть ему красой благоуханной.
О! если бы намъ тайну ту открыть,
Его бъ тогда могли мы исцѣлить.

Такимъ образомъ этотъ недалекій, чванливый, дѣйствующій всегда подъ вліяніемъ страсти, но не лишенный добраго сердца старикъ видитъ даже черезъ туманъ собственныхъ пороковъ, что Ромео нуждается въ добромъ совѣтѣ, но онъ не видитъ, что все поведеніе Ромео создается всей этой атмосферой ненависти, вражды и элементарной чувственности, атмосферой, гдѣ нѣтъ ничего, что могло бы помочь вылиться избытку жизненыхъ силъ въ страсть къ идеѣ, чему нибудь высокому, а не дать имъ сгорѣть безъ остатка въ пожарѣ любовной страсти.

Послѣдняя часть сцены рисуетъ намъ самого Ромео и даетъ безсмертное изображеніе юношескаго безумія въ тѣ моменты, когда каждый органъ, каждый нервъ трепещетъ отъ сводящаго съ ума пробужденія первой зрѣлости, когда, какъ вѣрно было замѣчено по этому поводу,— безуміе является нормальнымъ состояніемъ. Въ сердцѣ Ромео вспыхиваютъ противорѣчивыя чувства, оно полно и радости, и горя, и все это подъ вліяніемъ одной только *воображаемой* любви къ дѣвушкѣ, которую онъ тотчасъ же забываетъ, какъ только встрѣчаетъ Джульетту. Ему

нуженъ совѣтъ. Вѣрный инстинктъ заставляетъ его искать руководства, и Бенволіо охотно готовъ помочь ему. Но развѣ можетъ помочь ему Бенволіо, беззаботный юноша, и помочь одними словами?

Изобразивъ въ лицѣ Ромео типъ ранней юношеской страсти, поэтъ переходитъ во второй сценѣ къ картинѣ зари женской жизни.

Вторая сцена распадается на двѣ части. Въ первой изъ нихъ ясно вырисовывается тотъ фактъ, что отецъ Джульетты, при всемъ различіи мелкихъ частностей, принадлежитъ къ тому же разряду людей, какъ и родители Ромео. Онъ занятъ разговоромъ по поводу брака Джульетты съ графомъ Парисомъ, ищущимъ ея руки. Онъ указываетъ Парису, что Джульетта еще слишкомъ молода для брака:

Вѣдь дочь моя
Еще дитя и чужестранка въ свѣтѣ,
Еще весны *четырнадцатой* смѣны
Не видѣла она, такъ пусть для ней
Еще пройдутъ хоть двѣ съ красой своей
До брачныхъ узъ.

Послѣ возраженія Париса, онъ предлагаетъ ему самому сблизиться съ дочерью и, чтобы доставить ему эту возможность, а также возможность сравнить ее съ другими красавицами, приглашаетъ къ себѣ вечеромъ на пиръ.

Во второй части второй сцены Бенволіо учитъ Ромео лѣчиться отъ любви, подвергая себя заболѣванію новыми формами той же болѣзни:

Мученье облегчай другимъ мученьемъ,
Тоску любви — другой тоской любви.

Ромео нуженъ разумный совѣтъ, а его толкаетъ въ ровъ такой же слѣпецъ, какъ онъ самъ.

Третья сцена обрисовываетъ воспитаніе Джульетты. Мать ея выводится глупой свѣтской женщиной. Она держитъ совѣтъ съ кормилицей, человѣкомъ добрымъ, но глубоко-невѣжественнымъ, отличающимся низменными вкусами.

Синьора Капулетти сперва велитъ кормилицѣ уйти, а затѣмъ удерживаетъ ее. Она тоже должна принять участіе въ совѣтѣ по поводу брака Джульетты, да она и можетъ это сдѣлать на равныхъ правахъ съ синьорою, такъ какъ обѣ смотрятъ на бракъ одинаковыми глазами, оцѣнивая его только съ чувственной стороны. Когда Джульетта называетъ бракъ честью для себя, кормилица приходитъ въ восхищеніе. «Честь!» восклицаетъ она и говоритъ по этому поводу:

Сказала бъ — умъ всосала съ молокомъ,
Когда бъ, дитя, не я тебя кормила.

Мать проповѣдуетъ одну чувственную любовь:

Въ его (Париса) лицѣ—въ открытой этой книгѣ—
Разсматривай всю прелесть красоты.

Ея философія жизни проста: жить хорошо это значитъ вкусно есть, сладко пить и выйти замужъ за человѣка, который научитъ читать «дорогую книгу любви». Послѣднее слово принадлежитъ кормилицѣ.

Ступай, дитя! Прибавить постарайся
Къ счастливымъ днямъ счастливыхъ столько жъ ночекъ.

Все это кажется безобиднымъ, естественнымъ, даже чувствительнымъ. Но случилось такъ, что у Джульетты была потребность въ болѣе высокихъ наслажденіяхъ. Она желала чего-то высшаго, чѣмъ любовь въ томъ смыслѣ, какъ понимала ее кормилица.

Въ слѣдующей сценѣ мы видимъ Ромео и его друзей отправляющимися переодѣтыми на праздникъ къ Капулетти. Несмотря на свою увѣренность въ любви къ Розалинѣ, онъ все-таки хочетъ попытать свое право выбора среди другихъ красавицъ. Сцена заканчивается словами Ромео, говорящими о предчувствіи приближенія несчастья:

Предчувствіемъ душа моя полна,
Что на пиру веселой этой ночи
Судьбою смерть моя затаена.

Бѣдный юноша чувствуетъ, что онъ и его друзья являются не господами положенія, въ распоряженіи которыхъ силы разума и знанія, а рабами рока и инстинкта: у юношей часто бываетъ такое настроеніе предчувствія.

Первый актъ заканчивается знаменитой сценой на балу, гдѣ Ромео встрѣчаетъ Джульетту и обоихъ захватываетъ страстная любовь. Этотъ эпизодъ проникнутъ необычайной полнотой романтическаго настроенія и такой возвышенной чистотой, которая граничитъ съ естественнымъ религіознымъ чувствомъ. Но уже здѣсь—начало конца, и Джульетта говоритъ:

Любовь, любовь, какъ ты чудесъ полна!
И я любить врага теперь должна.

Для нашей задачи нѣтъ необходимости слѣдить за всѣми перипетіями романа Ромео. Всѣ характерные признаки ранней юности сказываются въ памятныхъ сценахъ второго акта. Всѣ дѣйствія влюбленныхъ направляются фантазіей и при томъ тѣми опасными формами фантазіи, которыя сразу превращаются въ двигательную энергію.

Въ первой сценѣ Ромео перелѣзаетъ черезъ ограду въ садъ Капулетти. Во второй, среди смертельной опасности, онъ изливаетъ свою любовь предъ любимой дѣвушкой и покоряетъ ея сердце словами, полными огня и поэзіи, вотъ уже три столѣтія волнующими сердца цивилизованнаго міра:

Говори,
О, говори, мой свѣтозарный ангелъ!
На высотѣ своей, ты въ эту ночь
Величія полна, какъ вѣстникъ неба,
Когда, передъ изумленными очами
Всѣхъ смертныхъ, неподвижныхъ въ созерцаньи,
На облакахъ, въ пространствѣ безпредѣльномъ
Несется онъ.

Онъ нашелъ свое божество, свою религію; онъ полонъ мужества, не отступающаго предъ мученіями, полонъ самоотреченія:

Кто я по имени?.. Я не умѣю
Сказать тебѣ, божественная дѣва.
Мнѣ самому то имя ненавистно
Затѣмъ, что врагъ твой это имя.

Вся эта сцена, говорящая о громадной роли любви въ жизни юноши, заслуживаетъ самаго серьезнаго изученія. Если педагогика хочетъ разрѣшить ту задачу, рѣшить которую были безсильны Монтекки и Капулетти, она должна отнестись къ этой сторонѣ дѣла съ полною научною серьезностью.

Въ третьей сценѣ мы встрѣчаемъ францисканца Лоренцо и убѣждаемся въ полной безплодности доктрины запрета и подавленія. Когда добрый монахъ слышитъ, что Ромео не спалъ цѣлую ночь, онъ восклицаетъ;

Прости тебѣ Господь твой тяжкій грѣхъ:
Ты вѣрно ночь провелъ у Розалины?

У монаха есть доброе желаніе устроить миръ между двумя семьями и потому онъ благосклонно относится къ мысли о бракѣ Ромео и Джульетты. Онъ совершенно не уясняетъ себѣ степени ненависти ихъ родителей, почему является такимъ же дурнымъ руководителемъ для влюбленныхъ, какъ и всѣ прочіе. Все какъ бы сговорилось сдѣлать ихъ жертвами фантазіи и каприза, ничто не даетъ имъ почувствовать необходимости разсудительности въ устройствѣ своей жизни.

Въ пятой сценѣ Джульетта узнаетъ, что планъ тайнаго брака и, слѣдовательно, разстройство дурныхъ проектовъ ея родителей успѣшно организованы Ромео и кормилицей. Въ шестой и послѣдней сценѣ второго акта благочестивый францисканецъ, при всей своей разсудительности и добротѣ, несмотря на возможныя ужасныя послѣдствія своего поступка, вѣнчаетъ Ромео и Джульетту.

Какъ всѣмъ извѣстно, непосредственной причиной трагическаго исхода въ пьесѣ является то, что Ромео убиваетъ Тибальта (кузена Джульетты) на площади въ Ве-

ронѣ. Но это убійство явилось логическимъ слѣдствіемъ той ненависти, которая существовала между двумя семьями: Тибальтъ ненавидѣлъ Ромео просто потому, что ненавидѣлъ всю семью Монтекки, т.-е. какъ врага Капулетти. Именно Тибальтъ замѣтилъ Ромео на балу и хотѣлъ убить его еще на празднествѣ (актъ I). Старику Капулетти пришлось, изъ чувства чести, удержать Тибальта отъ этого поступка и такимъ образомъ онъ далъ возможность Ромео встрѣтить и полюбить Джульетту. Даже свою систему низкаго шпіонства и мелочного контроля онъ не могъ провести достаточно тонко, такъ какъ если бы онъ сумѣлъ удержать Ромео вдали отъ своего дома, то и не произошло бы всей трагедіи.

Въ 1-й сценѣ 3-го акта мы видимъ, какъ самые высокіе мотивы, именно преданность Меркуціо (убитому Тибальтомъ) и своей семьѣ, заставляютъ Ромео убить родственника Джульетты и какъ мудрый и справедливый герцогъ Вероны изгоняетъ молодого человѣка изъ его родного города и, слѣдовательно, лишаетъ его и жены. Во 2-й сценѣ сердце молодой женщины борется между любовью къ родственнику и любовью къ мужу. Въ третьей францисканецъ пытается смягчить Ромео и утѣшить его «сладкимъ молокомъ» философіи:

Ромео. Ты хочешь мнѣ опять напомнить объ изгнаньи.
Лоренцо. ... Я дамъ тебѣ лѣкарство
Въ совѣтѣ мудромъ [1]), и оно поможетъ
Переносить изгнанье терпѣливо.
Ромео. Опять оно! Прочь мудрые совѣты,
Когда нельзя Джульетты ими создать!

Нельзя, конечно, было и ожидать, что юноша, которому до сихъ поръ былъ чуждъ міръ идей, внезапно согласился бы удовольствоваться ими вмѣсто жены. Все это является полнымъ осужденіемъ францисканца и ему подобныхъ, которые думаютъ бороться при помощи безжиз-

---

[1]) У Шекспира не „совѣтъ мудрый“, а „сладкое молоко философіи“.

ненныхъ абстракцій противъ тѣхъ инстинктовъ, которые имѣютъ громаднѣйшее значеніе для всего міра, а особенно для молодежи.

— Ты не можешь говорить о томъ, чего не чувствуешь,— стонетъ Ромео.

— О, вижу я, что всѣ безумцы глухи,—говоритъ ему Лоренцо, но Ромео возражаетъ:

— Не мудрено, коль слѣпы мудрецы.

И это самая страшная и самая справедливая жалоба на ту педагогическую систему, которая совершенно не считается со страстями и эмоціями юношескаго возраста.

Входитъ кормилица и рисуетъ печальную картину положенія Джульетты. Въ разразившейся надъ нею бурѣ она — одна, безъ помощи и безъ совѣта. Ромео, слыша объ этомъ, не можетъ придумать другого исхода, кромѣ самоубійства. Это очень трогательная сцена, но она не убѣждаетъ насъ, какъ хочетъ этого Дауденъ, въ благородствѣ трагедіи любви. Она заставляетъ только пожалѣть объ отсутствіи системы воспитанія, которое сумѣло бы направить на надлежащій путь огромные запасы энергіи, превратить слезы Ромео и Джульетты въ здоровую и полезную дѣятельность. Въ концѣ сцены бѣдный монахъ нѣсколько успокаиваетъ Ромео, посылая его утѣшить жену.

Въ 4-й сценѣ родители Джульетты, совершенно не зная состоянія ея чувствъ, обѣщаютъ Парису обвѣнчать его съ Джульеттой черезъ три дня.

Въ 5-й мы застаемъ прощаніе утромъ влюбленныхъ. Они провели вмѣстѣ ночь и теперь обмѣниваются страстными словами послѣдняго «прости». Начиная съ этой сцены, паѳосъ и невыразимая грусть этой трагедіи юности поднимаются все выше и выше. Въ каждой строкѣ чуется, какъ шумъ волнъ бурнаго моря, ужасъ и жалость, пока, наконецъ, страшная заключительная катастрофа не выбрасываетъ героевъ на берега другой жизни. Трагическій исходъ является въ концѣ концовъ призна-

ніемъ поэта въ безсиліи разрѣшить свою поэтическую задачу. Онъ задумался надъ предметами, которыхъ не въ силахъ додумать до конца. Онъ поставилъ своихъ любимыхъ героевъ въ такое затруднительное положеніе, изъ котораго не можетъ быть вѣроятнаго выхода. Онъ жертвуетъ ими судьбѣ и поручаетъ ихъ души «Невѣдомому Богу».

Намъ нѣтъ необходимости слѣдить за всѣми частностями попытокъ этихъ невинныхъ молодыхъ душъ высвободиться изъ тѣхъ оковъ, которыя связываютъ и давятъ ихъ. Это старая исторія о невѣжествѣ и порокахъ родителей, задушающихъ, подобно змѣямъ Лаокоона, дѣтей на смерть, но родители, подобно самому Лаокоону, раздавливаются тѣми же оковами. Достаточно указать важнѣйшіе моменты въ остальныхъ актахъ.

Появленіе отца Джульетты (III, 5) знакомитъ насъ съ крайними степенями неразумія въ веденіи воспитанія молодежи. Заставши Джульетту въ слезахъ, отецъ начинаетъ говорить ей свои обычныя пустыя слова:

Ты, дочь моя, все плачешь.
Изъ глазъ твоихъ все льется слезъ рѣка.

Послѣ десяти строкъ въ томъ же духѣ онъ спрашиваетъ жену:

Что, объявила ей рѣшенье наше?

Синьора Капулетти:

Она о томъ, синьоръ, не хочетъ слышать,
Мнѣ легче бъ увидать ее въ гробу!

Въ отвѣтъ отецъ грубо приказываетъ:

... къ четвергу расправь
Суставчики свои, чтобы съ Парисомъ
Идти во храмъ апостола Петра,
Иль волокомъ тебя поволоку.
Вонъ, чахлая дѣвчонка, потаскушка
Ты блѣднолицая!

Дитя на колѣняхъ умоляетъ отца объ избавленіи отъ этой прикрашенной проституціи, но ему отвѣчаютъ грубыми насмѣшками:

Даже кормилица начинаетъ протестовать, но это только распаляетъ гнѣвъ Капулетти:

Боже мой!
Съ ума сойдешь: и днемъ и поздней ночью,
И въ обществѣ, и дома, и во снѣ
Одной моей любимой мыслью было
Ей жениха найти. И вотъ нашелъ и т. д.

И все заканчивается угрозой:

Коль нѣтъ—такъ вонъ. На улицѣ издохни—
Я не приму—да, въ томъ клянусь я честью.

Послѣ его ухода Джульетта стонетъ:

О! Неужель и въ небесахъ нѣтъ ока,
Чтобы проникнуть въ глубь моей тоски.

И затѣмъ обращается за совѣтомъ къ нянѣ:

О Боже!.. Няня! научи, что дѣлать?
Супругъ въ душѣ, а клятва въ небесахъ.
Возможно ли вернуться ей на землю,
Пока онъ не оставитъ этотъ міръ
И съ неба мнѣ ея не возвратитъ?

Кормилица совѣтуетъ покинуть Ромео и повѣнчаться съ Парисомъ, какъ желаютъ родители. Но Джульетта возмущается:

Проклятая старуха! демонъ злобный!
. . . .
Отнынѣ далеко ты отъ меня.
Пойду просить совѣта у монаха,
И если онъ не отвратитъ бѣду,
Такъ силу я въ самой себѣ найду,
Чтобъ умереть безъ трепета и страха.

Тотъ урокъ, который можно извлечь изъ этой сцены, конечно, не тотъ, какой извлекъ изъ пьесы Гервинусъ, о чемъ говорилось уже выше. Она учитъ насъ тому, какъ

необходимо для старшихъ изучить настроеніе, инстинкты, стремленія молодежи, научиться, какъ лучше всего сдѣлать любовь свободной, она указываетъ намъ, насколько естественныя чувства выше въ данномъ случаѣ всякихъ предвзятыхъ мнѣній.

Въ IV актѣ Джульетта разсказываетъ о своемъ горѣ монаху. Ея слова проникнуты торжественностью высшей правды:

Самъ Богъ соединилъ сердцами насъ,
Какъ здѣсь соединилъ ты наши руки.

Она предпочитаетъ покончить съ собою, но не измѣнить. Любовь—ея религія. Она видитъ въ ней дѣйствіе Бога и готова запечатлѣть свою вѣру кровью. Не нормальное ли это естественное «заблужденіе молодежи»?

Затѣмъ идетъ составленный монахомъ планъ притворной смерти Джульетты. Та легкость, съ которою Джульетта и монахъ рѣшаются обмануть родителей, заслуживаетъ совершенно такого же оправданія, какъ и тѣ постоянные обманы, къ которымъ приходится прибѣгать по отношенію къ дѣтямъ и психическимъ ненормальнымъ. Во 2-й сценѣ Джульетта обѣщаетъ родителямъ выйти замужъ за Париса. Въ 3-й, послѣ монолога, являющагося страшнымъ разоблаченіемъ той душевной сумятицы, жертвой которой дѣлаются несчастныя дѣти вслѣдствіе дурного обращенія съ ними родителей, она пьетъ изъ склянки, данной ей монахомъ.

Четвертая сцена разсказываетъ о приготовленіи всякихъ яствъ для пышнаго брачнаго пиршества. Во многихъ мѣстахъ пьесы Шекспиръ бросаетъ замѣчанія относительно того, какъ много заботятся о матеріальныхъ и низменныхъ сторонахъ жизни въ этомъ домѣ, гдѣ живутъ, какъ принято въ «высшемъ обществѣ», но не думаютъ.

Въ пятой сценѣ мы узнаемъ о смерти Джульетты. Горе въ этой средѣ такъ же не сдержанно, какъ и всѣ другія страсти. Монахъ, знающій, что Джульетта находится только въ летаргіи, говоритъ множество избитыхъ словъ на

тему о томъ, что небеса являются лучшимъ цѣлителемъ горя, и т. д.

Въ 1-й сценѣ 5-го акта мы находимъ Ромео одного съ его слугою въ Мантуѣ. Онъ кажется возмужавшимъ и развившимся, благодаря горю и самоограниченію. Онъ въ свѣтломъ настроеніи и ждетъ хорошихъ вѣстей. Но тутъ онъ внезапно узнаетъ о смерти Джульетты и сразу рѣшаетъ присоединиться къ ней. Во 2-й сценѣ мы узнаемъ, что письмо монаха Лоренцо не было передано Ромео. Третья сцена заканчиваетъ эту полную удивительныхъ событій исторію.

Ромео находитъ Париса у гроба Джульетты, ссорится съ нимъ, убиваетъ его и тогда уже вспоминаетъ, что тотъ также любилъ Джульетту, и его слова звучатъ, какъ истинная его эпитафія:

Записанъ ты сô мною рядомъ въ книгѣ
Таинственныхъ судебъ.

Вѣдь и Парисъ является такой же жертвой общей причины катастрофы, какъ и другіе.

Послѣ этого Ромео приготовляется къ смерти и, какъ истинный сынъ природы, умираетъ мужественно, выпивая тостъ за свою жену:

О! скорѣе,
Отчаянный мой кормчій, направляй
Разбитую ладью грозою жизни
На страшную скалу!.. Теперь пью въ память
Возлюбленной моей... Ты правъ, аптекарь:
Ядъ быстро дѣйствуетъ. Я умираю
Съ прощальнымъ поцѣлуемъ на устахъ.

Увидавъ Ромео мертвымъ, Джульетта закалывается кинжаломъ. Такъ погибаютъ «жертвы нашей гибельной вражды»:

Печальнѣе нѣтъ повѣсти на свѣтѣ,
Какъ повѣсть о Ромео и Джульеттѣ.

Сцена смерти Ромео и Джульетты заставляла биться сильнѣе тысячи тысячъ теплыхъ сердецъ. Но она должна

также заставить задуматься надъ тѣми общими условіями, которыя создаютъ это избіеніе невинныхъ, эти убійства и самоубійства. Мы, конечно, далеки отъ мысли, будто Шекспиръ писалъ свои пьесы, какъ составляютъ проповѣди, именно, чтобы подчеркнуть какую-нибудь моральную истину или иллюстрировать какую-либо «центральную идею» отвлеченнаго этическаго порядка. Реальнымъ единствомъ пьесы является единство исторіи, разсказанной, чтобы увлечь своей гармоніей и единствомъ дѣйствія, но нѣтъ ничего невѣроятнаго, что въ это гармоническое единство вплетается и единство этическое. Я не утверждаю, даже не вѣрю, будто бы въ умѣ Шекспира была какая-нибудь теорія о необходимости изученія требованія любви и природныхъ инстинктовъ въ юношескомъ возрастѣ, но, послѣ анализа каждой сцены съ этой точки зрѣнія, я прихожу къ заключенію, что эта идея можетъ быть выведена, безъ всякой натяжки, какъ холодная интеллектуальная схема, соотвѣтствующая неисчерпаемому конкретному богатству пьесы.

Пьеса, въ нашемъ представленіи, является такимъ образомъ величайшей постановкой проблемы юности. Она, конечно, не даетъ разрѣшенія этой проблемы. Подобно раннимъ сократическимъ діалогамъ Платона, вопросъ здѣсь изслѣдуется, а не разрѣшается. Если намъ нужно знать, какова проблема юности, каковы характерныя черты въ нормальныхъ случаяхъ, гдѣ лежитъ зло, и какія, согласно съ этимъ, должны быть употреблены средства противъ него,—мы не можемъ воспринять всего этого въ болѣе трогательной и яркой формѣ, какъ перечитывая снова и снова эту повѣсть о давнемъ страданіи. Великая красота характеровъ Ромео и Джульетты, страстность сердца ихъ друзей и родственниковъ, величайшая доброта францисканца Лоренцо, прелесть патриціанской жизни въ Веронѣ, природное очарованіе лѣтней итальянской ночи—все это заставляетъ еще глубже почувствовать невыразимую трагичность всего происшедшаго и задуматься надъ

призрачностью всякой культуры, не основанной на знаніи, въ томъ числѣ и на научномъ познаніи одного изъ источниковъ человѣческаго величія, именно—сердца молодежи.

Гамлетъ и Офелія.

Всѣ, изучавшіе хронологію Шекспировскихъ драмъ, приходятъ къ согласному заключенію, что трагедія «Ромео и Джульетта» написана драматургомъ въ возрастѣ 27—29 лѣтъ. Дата же перваго написанія «Гамлета» остается неопредѣленной, но въ извѣстной намъ редакціи онъ былъ написанъ, вѣроятно, около 1603 года, когда Шекспиру было подъ сорокъ. Каковы бы ни были точныя даты, не можетъ быть сомнѣнія, что «Гамлетомъ» отмѣчена болѣе зрѣлая, чѣмъ трагедіей «Ромео и Джульетта», стадія познаній поэта о молодежи.

Какъ мы видѣли изъ разбора послѣдней пьесы, она только ставитъ проблему юности, обрисовываетъ огромную и напряженную активность и чувствительность эмоціональной сферы въ этотъ періодъ и представляетъ трогательный и увлекательный вопль о необходимости разумнаго совѣта и руководства, какъ возможности предупрежденія трагедіи. Въ «Гамлетѣ» поэтъ какъ будто бы начинаетъ (хотя все-таки въ одной только поэтической, но не сознательно-философской формѣ) зондировать глубже и пытается отвѣтить на собственный вопросъ.

Гамлетъ является величайшимъ юношескимъ типомъ во всей литературѣ. Его мученія трогали сердца всего міра. Его страшныя предчувствія, его безуміе, потеря имъ способности любить, его глубокая неуравновѣшенность и наконецъ—при всей мягкости, разумности, при всемъ нравственномъ идеализмѣ его натуры—его полное изнеможеніе, безсиліе и смерть—все это вызывало столько волненій и состраданія, какъ никакое другое произведеніе искусства.

Мы намѣреваемся разсмотрѣть пьесу, лишь поскольку

въ ней имѣются данныя по вопросу о юности и разумномъ отношеніи къ ней. Поэтому необходимо указать основанія, почему мы считаемъ Гамлета юношей. Относительно возраста Ромео нѣтъ прямыхъ указаній. Но что онъ типичный юноша, влюбленный въ дѣвушку 14 лѣтъ и проявляющій всѣ характерныя черты перваго расцвѣта юности, это не требуетъ доказательствъ. Нѣкоторые допускаютъ, что ему было 25 лѣтъ, такъ какъ Шекспиръ вообще считаетъ людей этого возраста переживающими раннюю юность. Но большинство держится того мнѣнія, что Ромео лѣтъ 18. Съ другой стороны, въ «Гамлетѣ» есть и прямыя, и косвенныя указанія относительно возраста героя, но у изслѣдователей нѣтъ полнаго согласія, какъ дѣйствительно думалъ по этому вопросу авторъ. Относительно возраста Гамлета существуетъ 3 мнѣнія: 1) онъ былъ очень молодъ, приблизительно 17 л.—21 года; 2) ему было ровно 30, какъ это прямо указано въ акт. V, сц. 1; 3) ему было около 20 въ началѣ пьесы и 30 въ концѣ ея.

Въ началѣ пьесы мы, какъ извѣстно, встрѣчаемъ Гамлета только что вышедшимъ изъ университета, и *Минто* доказалъ крайнюю невѣроятность того, чтобы Гамлетъ былъ въ университетѣ до 30 лѣтъ въ ту эпоху, когда дворяне выходили изъ него моложе 20 лѣтъ. Для установленія возраста важнымъ показаніемъ являются также многочисленные разговоры о молодости Гамлета. Тотъ фактъ, что Офелія, повидимому, первая его любовь, тоже противорѣчитъ взгляду, будто бы ему 30 лѣтъ уже въ началѣ пьесы. Даже значительно склоняясь къ взгляду, высказанному Furnivall'емъ [1]), можно однако утверждать, что такія слова, какъ «молодой Гамлетъ», какъ характеристика

---

[1]) „Въ началѣ пьесы Шекспиръ изображаетъ Гамлета совершеннымъ юношей. Но по мѣрѣ развитія пьесы, по мѣрѣ того, какъ отъ героя требуется большая степень вдумчивости, познанія жизни и т. д., Шекспиръ необходимо и естественно изображаетъ Гамлета уже сложившимся человѣкомъ“.

его юношеской страсти словами «фіалка въ весеннюю пору проснувшейся природы» и другія подобныя же упоминанія о его собственной молодости и молодости его сверстниковъ—«юнаго Лаэрта», «юнаго Фортинбраса»— вполнѣ устанавливаютъ фактъ его юношескаго возраста.

При изученіи вопроса о воспитаніи Гамлата, величайшую важность представляетъ знакомство съ его *средой*. Дѣйствительно, его среда и является его школой, понимая это слово въ его широкомъ и истинномъ смыслѣ. Воспитательныя вліянія, указанныя Шекспиромъ, исходятъ отъ отца-принца, его матери, придворной жизни въ Эльзинорѣ, университета, театра, Гораціо. Невольно встаетъ при этомъ въ умѣ, какъ антитеза, среда Ромео: его родители, прелесть и роскошь Вероны, францисканецъ, Меркуціо. Въ исторіи Гамлета мы имѣемъ дѣло съ обстановкой, которая особенно заставляла глубоко призадуматься надъ многимъ, тогда какъ обстановка Ромео позволяла ему по-дѣтски уходить въ удовольствія и быть далекимъ отъ всякихъ дѣлъ.

У Гамлета существуетъ сильная потребность въ руководствѣ. Память объ отцѣ является для него путеводной звѣздой, его религіей. Онъ говоритъ о своемъ отцѣ всегда въ приподнятомъ тонѣ, какъ объ идеалѣ мужества, подобнаго которому не найти больше ему. Сознаніе собственной неспособности окрѣпнуть, пріобрѣсти мужественный характеръ, безсознательное чувство своей крайней податливости, неспособности къ твердымъ рѣшеніямъ заставляетъ его съ особеннымъ восторгомъ думать объ отцѣ: «чудный король», «о, такъ любившій мою мать» и думать, какъ о противоположности ему, о братѣ отца: «онъ похожъ на Гамлета-царя, какъ я—на Геркулеса».

Но здѣсь и конецъ преимуществъ Гамлета надъ Ромео въ вопросѣ о родителяхъ. Въ отношеніи къ своимъ родителямъ Гамлетъ обуревался противорѣчивыми чувствами. Когда онъ вспоминаетъ о бракѣ своей матери, у него сердце сжимается отъ боли:

О Боже! Боже!
Какъ пошло, пусто, плоско и ничтожно
Въ глазахъ моихъ житье на этомъ свѣтѣ.

Выходя замужъ такъ быстро послѣ смерти отца, мать, по его мнѣнію, поступила хуже животнаго:

Звѣрь безъ разума, безъ слова
Грустилъ бы долѣе.

Чувство негодованія достигаетъ у него высшей степени напряженія въ 4-й сценѣ III акта. Здѣсь съ особенною силой сказывается его мнѣніе о поступкѣ матери, отравившемъ его существованіе и лишившемъ его возможности здоровой и мирной жизни. Самымъ рѣзкимъ образомъ обвиняетъ онъ мать и убѣждаетъ ее одуматься:

Покайся въ томъ, что совершила ты,
И отврати грядущее молитвой.
Не удобряй негодную траву,
Чтобъ не росла она въ избыткѣ силъ.

Психическія дарованія Гамлета, развившіяся у него подъ вліяніемъ сложной домашней и придворной жизни, пребыванія въ университетѣ и частаго посѣщенія театра, слагаются изъ тонко развитой воспріимчивости, несравненныхъ умственныхъ и эмоціональныхъ способностей, но всѣ эти дарованія останавливаются на порогѣ воли и дѣйствія и не проникаютъ въ эту область.

Для оцѣнки психологической наблюдательности Гамлета достаточно, напримѣръ, указать на его замѣчанія о привычкѣ, вполнѣ совпадающія съ тѣмъ, что говоритъ по этому вопросу и современная психологія (см. хотя бы у *Джемса* [1]) параграфы о зарожденіи и укрѣпленіи хорошихъ привычекъ):

Привычка—
Она чудовище, она, какъ дьяволъ,
Сознанье зла въ душѣ уничтожаетъ,

[1]) Его книга „Совѣты учителямъ по вопросамъ психологіи и воспитанія“ въ послѣднее время вышла въ двухъ русскихъ переводахъ.

Но здѣсь она есть ангелъ благодатный;
Свершенью добрыхъ, благородныхъ дѣлъ
Она даетъ и ловкую одежду,
Носить ее легко!
Будь въ эту ночь воздержною, потомъ
Воздержность будетъ для тебя все легче:
Привычка можетъ измѣнить природу;
Чудесной силою она смиритъ
Иль истребитъ врага.

Но можетъ быть самымъ разительнымъ доказательствомъ психологическихъ дарованій Гамлета является рѣчь *короля на театрѣ* (III, 2), хотя, конечно, нѣтъ прямыхъ доказательствъ, что эти строки въ сценѣ театра на театрѣ внесены самимъ Гамлетомъ. На протестъ королевы *(на театрѣ)*, что она никогда не забудетъ мужа, если онъ умретъ, онъ возражаетъ:

Ты мнѣ отъ сердца говоришь—я вѣрю;
Но какъ легко намѣренье забыть!
Оно всегда есть рабъ воспоминанья,
Родится сильнымъ и слабѣетъ вдругъ;
Такъ крѣпко держится зеленый плодъ,
Когда жъ созрѣетъ—съ дерева падётъ.
Естественно, что всякій забываетъ
О томъ, что долженъ самому себѣ.
На что рѣшились мы въ минуту страсти,
Со страстью и умретъ. Порывъ восторга
Или тоски умчитъ съ собою замыслъ.
Гдѣ громко изливается восторгъ,
Тамъ и тоска льетъ слезы не въ тиши,
Грустить восторгъ и радуется горе.
Измѣнчивъ свѣтъ; не мудрено, что въ немъ
За счастіемъ летаетъ и любовь.
Не разрѣшенъ вопросъ: любовь ли счастіе
Иль счастіе ведетъ съ собой любовь?
Падетъ великій человѣкъ—любимцы
Его бѣгутъ; разбогатѣетъ бѣдный—
Его враги вдругъ сдѣлались друзьями.
Такъ, кажется, любовь бѣжитъ за счастьемъ.

Когда друзья ненужны—много ихъ;
А обратись къ кому-нибудь въ нуждѣ—
Онъ вдругъ въ врага преобразится.
Окончу тѣмъ, съ чего началъ: судьба
И воля въ насъ всегда съ собою въ ссорѣ.
Всѣ замыслы уничтожаетъ жребiй;
Мы думаемъ, а исполняетъ онъ.
Ты не желаешь быть женой другого,
Но эта мысль умретъ со мною вмѣстѣ.

Дѣйствительно ли написанныя Гамлетомъ или нѣтъ, эти строки являются во всякомъ случаѣ его мiровоззрѣнiемъ и представляютъ едва ли не наиболѣе совершенный образецъ блестящаго сжатаго философскаго трактата. Мастерская легкость, съ какой представлены здѣсь отношенiя любви и судьбы, увѣренное указанiе на страсть, какъ на сущность воли, радости, горя и памяти, центральная мысль о томъ, что наше положенiе вѣчно измѣнчиво и что не установлено еще, мы ли управляемъ судьбою или она нами, и, быть можетъ, особенно идея о томъ, что хорошее намѣренiе или любящая воля, хотя и ослабляемая случайностью, слабостью и невѣжествомъ, является факторомъ, на который можетъ полагаться разумъ,—все это указываетъ на высокiй строй мыслей. И чѣмъ больше изучаешь это мѣсто, тѣмъ болѣе глубокими кажутся выраженныя въ немъ мысли.

Можно думать, что Гамлетъ вынесъ свою склонность къ философствованiю изъ университета.

Такъ какъ онъ очень любилъ книги и поэзiю, то можно предположить, что онъ живо интересовался современною ему культурой. Его большое искусство въ фехтованiи указываетъ, что онъ не пренебрегалъ совершенно и физическими упражненiями, хотя, быть можетъ, и не обращалъ на нихъ должнаго вниманiя. На то, что онъ не любилъ пить и избѣгалъ попоекъ, есть опредѣленныя указанiя.

Въ *Горацiо* Гамлетъ имѣетъ друга, представляющаго возможно полную противоположность Меркуцiо. Это осно-

вательный, искренній и честный человѣкъ, съ большимъ запасомъ здраваго смысла. Его здравомысліе доходитъ почти до крайности, что особенно сказывается въ его любви къ Гамлету. Онъ не осуждаетъ Гамлета за его истеричность и слабость, онъ не чувствуетъ себя въ силахъ помочь ему въ его высокихъ философскихъ и психологическихъ задачахъ, но онъ отдаетъ въ его распоряженіе свой здравый смыслъ и свою крѣпкую, покойную симпатію.

Если бы еще нужно было доказывать несомнѣнную молодость Гамлета, то достаточно было бы указать на удивительно странный характеръ его ухаживанія. Въ нравственномъ отношеніи душа Гамлета отличается возвышенною чистотой и утонченностью; ничто не оскорбляетъ его больше, чѣмъ распущенность или вульгарность; и между тѣмъ, въ припадкѣ гнѣва, онъ позволяетъ себѣ непристойныя выходки, и трудно вѣрить, что всѣ отношенія его къ Офеліи соотвѣтствовали лучшимъ сторонамъ его натуры. Можетъ быть, суровое обращеніе съ Офеліей («Ступай въ монастырь!») вызвано возмущеніемъ его нравственной природы. Въ такомъ случаѣ Гамлетъ скрываетъ въ своей душѣ преступную тайну, которая заставляетъ его соблюдать возможную осторожность и избѣгать лица, особенно близкаго его сердцу. Вина въ этомъ случаѣ должна быть отнесена не на его счетъ, а на счетъ порученія, завѣщаннаго ему несчастнымъ отцомъ, убитымъ своимъ эгоистическимъ братомъ. Это темное и неясное чувство засѣло, какъ рана, въ его мозгу, оно ложится на его умъ тяжелымъ бременемъ, котораго не избыть ему. Это чувство нависшей навсегда тайны является типомъ юношескаго несчастія и обильной послѣдствіями причиной болѣзненнаго самоуглубленія, бездѣйствія и нездоровыхъ парадоксовъ. Необходимость совершенной прямоты и свободы идти по тѣмъ путямъ, которые приводятъ къ простой правдѣ, является условіемъ нравственнаго и физическаго здоровья и выясняется еще больше при сравненіи Гамлета съ такими характерами, какъ дѣти Цимбелина.

Въ умственномъ отношеніи Гамлетъ представляетъ собою удивительный парадоксъ. Это констатировалось всѣми, при разсмотрѣніи вопроса о томъ, нормаленъ ли онъ въ психическомъ отношеніи. Но странная противорѣчивость его характера проявляется и во многомъ другомъ. Въ немъ какая-то смѣсь фантазіи и острой разсудительности, смѣсь духовидца и строго-логическаго человѣка, мыслителя, задумывающагося надъ самыми большими и глубокими вопросами, и пошляка, которому самая плоская острота не кажется слишкомъ тривіальной. Въ эмоціональномъ отношеніи Гамлетъ также представляетъ большія противорѣчія. Иногда онъ доходитъ почти до бѣшенства, порою впадаетъ въ такую меланхолію, какъ будто онъ несетъ на себѣ грѣхи всего міра; онъ то резонируетъ до невыносимаго, то крайне скоропалителенъ (убійство Полонія); глубоко и трогательно любящій Офелію, онъ время отъ времени чувствуетъ отвращеніе къ ней, и тогда весь міръ кажется ему мертвымъ и негоднымъ. На большинство вопросовъ, возникающихъ при изученіи его характера, лучше всего можно отвѣтить, что онъ и то и другое: и здравомыслящій и безумный, любитъ и не любитъ, мальчишка и зрѣлый человѣкъ, слабый и сильный, добрый и порочный. И это потому, что Гамлетъ представляетъ собою настоящій вопль о разрѣшеніи парадокса юности, когда слабая душа можетъ быть захвачена и запутана самыми противоположными влеченіями: и наслѣдственность, и безтолковое безпорядочное воспитаніе загромождаютъ душу случайными впечатлѣніями, не согласованными другъ съ другомъ мыслями, чувствами и привычками, являющимися, во всей противорѣчивости своей, проклятіемъ для человѣка, въ особенности же для характера необычайно чувствительнаго и многосторонняго.

Теодоръ Фишеръ, Тюркъ и Куно Фишеръ оказали большую услугу критическому изслѣдованію Гамлета, показавъ, что Гамлетъ—человѣкъ фантазіи (Phantasienmensch). Но никто не поставилъ этого въ связь съ его юностью.

А между тѣмъ всякій юноша—Phantasienmensch, въ Гамлетѣ же эта черта кажется столь преувеличенной только потому, что самъ онъ такъ богато одаренъ и такъ склоненъ къ созерцанію. Гете отзывается о Гамлетѣ, что это былъ мечтатель, не способный къ дѣйствованію, а между тѣмъ поставленный въ такое положеніе, которое требовало бы двигательной энергіи Александра или Наполеона. Вердеръ находитъ несправедливымъ это мнѣніе Гете. Онъ полагаетъ, что Гамлетъ обладалъ надлежащею активностью, былъ готовъ дѣйствовать во всякое время, но обстоятельства были именно такого рода, что всякое дѣйствіе было бы безразсуднымъ, невозможнымъ. Если бы Гамлетъ убилъ короля, говоритъ Вердеръ, то всѣ потребовали бы объясненія, почему онъ это сдѣлалъ. Если бы онъ сказалъ, что ему объявилъ духъ, будто Клавдій убилъ его отца, то Гамлета сочли бы или сумасшедшимъ, или жестокимъ и лживымъ убійцей, а природа Гамлета была настолько утонченной, что онъ не могъ рѣшиться на мщеніе, въ пользу котораго нельзя было бы представить моральнаго оправданія.

То, что Вердеръ указалъ на природную способность Гамлета къ дѣйствованію и высказался противъ тѣхъ критиковъ, которые утверждаютъ, будто Гамлетъ непремѣнно долженъ былъ бы убить Клавдія, составляетъ немаловажную его заслугу. Но если Гамлетъ не былъ совершенно безвольнымъ человѣкомъ, то, повидимому, онъ надѣялся найти другой путь, кромѣ убійства, для освобожденія міра отъ своего мучителя-дядюшки. Если это такъ, то это указываетъ на полное незнакомство его съ жизнью и на его непрактичность и заставляетъ ждать крушенія, какое постигаетъ при столкновеніи съ практическою жизнью тѣхъ юношей, которые не успѣли запастись въ университетѣ ничѣмъ, кромѣ самыхъ смутныхъ воззрѣній на тѣ или другія этическія положенія.

Характеръ Гамлета такъ же, какъ и Ромео, преисполненъ юношескихъ чертъ, но эти черты у него совер-

шенно другого типа. Гамлетъ отличается болѣе широкимъ взглядомъ, онъ интересуется болѣе общими вопросами, болѣе альтруистиченъ, чѣмъ Ромео. Вспомнимъ его ласковое обращеніе съ актерами, его заботливость о другихъ. Его глубоко религіозный тонъ также характеренъ для извѣстныхъ стадій воображенія, часто встрѣчающихся въ крайнихъ формахъ у нездоровыхъ юношей. Его глубокія размышленія по поводу самоубійства, сильная склонность его къ искусству, при отсутствіи однако желанія серьезно заняться имъ, его проповѣди матери по поводу ея собственной слабости, болѣзненная заинтересованность его черепомъ Іорика, его безконечное философствованіе по поводу смерти, его дикое неистовство и дряхлое безсиліе въ сценѣ на кладбищѣ съ Лаэртомъ—всѣ эти и подобныя имъ черты имѣютъ болѣе, чѣмъ преходящее значеніе для знакомства съ этимъ необыкновенно умнымъ юношей, полный противорѣчій характеръ котораго очерченъ въ пьесѣ такъ полно и такъ реально.

Офелія—молодая дѣвушка, сошедшая съ ума и покончившая съ собой изъ-за неудачной любви. Указанія относительно ея характера могутъ быть собраны или прямо, или косвенно изъ старой исторіи, разсказанной Саксономъ Грамматикомъ, а затѣмъ пересказанной Белльфоре и носящей названіе «Исторіи о Гамлетѣ». Во 2-й главѣ этой исторіи разсказывается, что, когда Гамлетъ притворился сумасшедшимъ, чтобы спастись отъ дяди, то были приняты средства для испытанія того, на самомъ ли дѣлѣ онъ сумасшедшій. Его рѣшили испытать «красивой и чудной женщиной въ уединенномъ мѣстѣ», и его воздержность была истолкована, какъ признакъ его сумасшествія. Неустойчивый характеръ принца далъ толчокъ изобрѣтательности Шекспира. Многіе думаютъ также, что мысль объ Офеліи была внушена поэту образомъ красивой женщины, которою испытывали Гамлета по приказу короля [1]).

[1]) „Принцъ,—разсказываетъ С. Грамматикъ,—встрѣтивъ въ лѣсной глуши дѣвушку, схватилъ ее на руки и, пылая страстью, унесъ ее

Тикъ говоритъ: «Какъ много тонкихъ замѣчаній по поводу Офеліи высказалъ въ «Вильгельмъ Мейстерѣ» Гете. Но если я хоть сколько-нибудь понимаю Шекспира, то поэтъ старался дать понять всею пьесою, что бѣдная дѣвушка, въ пылу страсти къ прекрасному принцу, позволяла ему все. Совѣты и предупрежденія Лаэрта приходятъ слишкомъ поздно. Было очень деликатно и достойно великаго поэта оставить отношенія Гамлета къ Офеліи, какъ и многое другое въ пьесѣ, загадочными, но только съ этой точки зрѣнія понятны и послѣдовательны поведеніе Гамлета, его озлобленность, страданія и сумасшествіе Офеліи». Гете же говоритъ объ Офеліи слѣдующее: «Объ Офеліи не приходится говорить много, такъ какъ ея характеръ обрисованъ немногими взмахами кисти автора. Все ея существо захвачено сладкою зрѣлою страстью. Ея склонность къ принцу, на руку котораго она надѣется, возникаетъ такъ самостоятельно, доброе сердце повинуется ея велѣніямъ такъ безпрекословно, что и отецъ и братья ея охватываются страхомъ, оба предостерегаютъ ее прямо и грубо. Благопристойность, подобно тонкой ткани на ея груди, не можетъ скрыть движеній ея сердца, наоборотъ, она только предательски сообщаетъ о малѣйшемъ движеніи. Ея воображеніе затронуто, ея тихая скромность дышитъ желаніемъ любви, и если благопріятная случайность стряхнетъ дерево, плодъ сразу упадетъ. Затѣмъ, когда она видитъ, что отъ нея отвернулись, что она брошена, ненавидима, когда въ душѣ ея безумнаго возлюбленнаго то, что было самымъ высокимъ, стало самымъ низкимъ, и что онъ вмѣсто сладкаго кубка любви предложилъ ей горькій кубокъ горя, ея сердце надрывается, все ея существо расшатывается,

---

въ отдаленное мѣсто чащи, гдѣ вскорѣ и достигъ цѣли своихъ желаній. Пресыщенный наслажденіями, онъ упросилъ дѣвушку, которая и до того уже любила его, никому не говорить ни слова о томъ, что произошло между ними".

все жестоко довершается смертью отца, и прекрасное зданіе разсыпается вдребезги».

Затѣмъ, говоря о безстыдной пѣснѣ, которую поетъ Офелія въ состояніи сумасшествія, онъ говоритъ: «Развѣ не могъ поэтъ дать Офеліи, этой безумной дѣвственницѣ, какой-либо другой пѣсни? Развѣ не могъ онъ выбрать мелахолической баллады? Что могутъ значить въ устахъ этой чистой дѣвушки всѣ эти двусмысленности, эти сладострастныя пошлости? Какъ все это ни необычно, но въ этомъ заключается глубокій смыслъ. Развѣ мы не видимъ съ самаго начала, что душа бѣднаго дитяти уже захвачена страстью, которая безмолвно живетъ въ ней? Офелія съ трудомъ сдерживаетъ свои страстныя стремленія, свои желанія. Тайно голоса желанія уже звучали въ ея душѣ, и какъ часто она, подобно неразумной нянѣ, старалась усыпить свои чувства пѣснями, подъ вліяніемъ которыхъ они просыпаются еще больше. Наконецъ, когда она потеряла всякій контроль надъ собою, когда ея сердце одерживаетъ верхъ надъ ея языкомъ, ея языкъ измѣняетъ ей, и, въ присутствіи короля и королевы, она въ своемъ невинномъ безуміи находитъ утѣшеніе въ звукѣ любимыхъ пѣсенъ». Это другой случай парадоксовъ юности, и онъ можетъ быть разрѣшенъ одинаково и въ томъ, и въ другомъ смыслѣ. Дѣйствительно, какъ ни противоположны, повидимому, позиціи Гете и Тика, но и Гете очень склоненъ допустить, что несомнѣнныя желанія Офеліи легко могли перейти въ волевой актъ. Болѣе опредѣленныя увѣренія въ ея невинности со стороны Джемсона и многихъ другихъ англійскихъ критиковъ оставляютъ такое впечатлѣніе, что они прибѣгли къ нимъ изъ боязни, какъ бы довѣріе къ мнѣнію Тика не погубило интереса и симпатіи къ героинѣ. Но какъ бы условно полезно (съ англійской точки зрѣнія) ни было мнѣніе Джемсона, оно едва ли согласуется съ заявленіями отца и брата, съ разговоромъ съ Гамлетомъ или съ пѣснями Офеліи, которыя находятъ гораздо болѣе вѣроятное объ-

ясненіе у Гете, чѣмъ у Джемсона (послѣдній говоритъ, что это—тѣ пѣсни, которыми ее усыпляла няня). Взглядъ Тика — это взглядъ человѣка, желающаго «установить фактъ». Геній же Шекспира (признанный Гете) сказывается въ томъ, что волненія юности въ случаѣ Офеліи, какъ и въ случаѣ Гамлета, онъ оставляетъ *тайной* язвой души.

Прелесть Офеліи рѣдко схватывается въ театральномъ представленіи. Это прелесть образованной дѣвушки высшихъ слоевъ средняго класса, съ натурой истинно поэтической и преклоняющейся предъ героями, полной сладостныхъ внушеній,—натурой, которая вся—чувствительность, страсть, нѣжность, легко поддается аффекту, но не истерична, не поражена безсиліемъ, до тѣхъ поръ, по крайней мѣрѣ, пока обстоятельства благопріятствуютъ. Вслѣдствіе своей наклонности къ пылкой идеализаціи Офелія совершенно беззащитна по отношенію къ Гамлету, въ которомъ она видитъ «благородный умъ», у котораго, по ея мнѣнію, «языкъ ученаго, глазъ царедворца, героя мечъ», «свѣжей юности краса»,—однимъ словомъ, все, что женщина хотѣла бы видѣть у мужчины. Она, по ея словамъ, «упивалась сладкой, какъ медъ, музыкой его обѣтовъ» и предана ему одному. Говоря вообще, мы можемъ сказать, что Офелія среди женщинъ—то же, что Гамлетъ среди мужчинъ. Оба они являются типами юношества съ преобладающимъ развитіемъ умственной сферы, въ любви котораго очень много моральной и интеллектуальной симпатіи, но относительно мало непосредственнаго чувства. Но Офелія представлена такою, какой должна быть дѣвушка ея времени. Она не погружена въ чтеніе книгъ и потому не можетъ быть товарищемъ Гамлету въ его умственныхъ наслажденіяхъ. Это даетъ достаточное объясненіе тому факту, что, когда нормальная жизнерадостность Гамлета была нарушена тайной отца, между нимъ и Офеліей не осталось ничего, кромѣ воспоминанія о любовныхъ ласкахъ, которыя, потерявъ свою

сладостность, теперь вызываютъ одно отвращеніе. Если бы Офелія во время этого кризиса развила въ себѣ силу понять душевныя бури своего возлюбленнаго, то невзгода еще тѣснѣе связала бы ихъ любовь; но въ то время какъ онъ глубоко задумывается надъ волею судьбы и божества, она остается милымъ и безпомощнымъ ребенкомъ и предоставляетъ ему вести бесѣды съ самимъ собою. Это тоже одна изъ педагогическихъ проблемъ, довольно удовлетворительно разрѣшаемая теперь системою совмѣстнаго обученія даже при всемъ несовершенствѣ этой системы въ нынѣшнемъ ея видѣ.

Если мы посмотримъ на Гамлета, какъ на юношу, созданнаго схоластической методой обученія, развившей въ немъ большую любовь къ чтенію, размышленію, обдумыванію, созерцанію, но и только, а также слагавшагося подъ вліяніемъ виттенбергскаго театра, гдѣ онъ пріобрѣлъ такую же сильную способность чувствовать, волноваться и впадать въ сантиментальное настроеніе, то мы можемъ сказать, что Шекспиръ былъ первымъ, указавшимъ, что система воспитанія, развивающая мысль и чувство, но не научающая, какъ дать практическій выходъ внутренней дѣятельности, очень вѣроятно, приведетъ человѣка къ слабости, бѣдѣ и трагедіи.

У Гамлета кругъ мыслей и чувствъ никогда не замыкается. Потокъ жизни постоянно выступаетъ у него изъ береговъ, цѣли смутны, и онъ совершенно неспособенъ къ производительной работѣ. Гамлету не предоставлено было развиваться просто безъ всякаго руководства, какъ Ромео. Но методъ его воспитанія, хотя и выработанный, былъ плохъ, и единственная его заслуга въ томъ, что имъ все-таки положено было начало планомѣрному воспитанію.

Пердита и дѣти Цимбелина.

Профессоръ Георгъ Брандесъ полагаетъ, что въ «Зимней сказкѣ» можно подмѣтить отеческій тонъ въ изобра-

женіи Шекспиромъ молодежи. Пьеса эта должна быть отнесена къ числу тѣхъ, которыя написаны въ послѣдній періодъ творчества Шекспира, приблизительно за 6 лѣтъ до его смерти. Большинство критиковъ приходитъ теперь къ заключенію, что въ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ поэтъ проявляетъ еще большую глубину, чѣмъ даже въ періодъ своихъ великихъ трагедій. Во всякомъ случаѣ можно сказать, что его философія становится болѣе сознательной, интересъ его къ вопросамъ сцены нѣсколько уменьшается и вмѣстѣ съ тѣмъ онъ все болѣе задумывается о мірѣ, какъ о великой загадкѣ. Но до конца намъ приходится имѣть дѣло съ философомъ-поэтомъ, и при толковании его мыслей нужно поэтому постоянно остерегаться, какъ бы не впасть въ субъективизмъ.

Отказываясь отъ построенія всякихъ догадокъ и принимая всѣхъ дѣйствующихъ лицъ такими, какъ они изображены, мы находимъ, что отношеніе поэта къ предмету значительно измѣнилось. Вмѣсто катастрофъ, постигающихъ молодежь, чѣмъ отмѣчены его болѣе раннія произведенія, три пьесы: «Зимняя сказка», «Цимбелинъ», «Буря»—всѣ съ совершенно серьезнымъ и глубокимъ содержаніемъ—оканчиваются счастливо. Какъ же воспитывается молодежь, выведенная въ этихъ пьесахъ, какова ея среда, какія педагогическія указанія можно извлечь изъ нихъ?

Фердинандъ, Миранда (изъ «Бури»), Имогена, Гвидерій, Арвирагъ (изъ «Цимбелина»), Пердита (изъ «Зимней сказки») — вотъ 6 юношей въ пьесахъ Шекспира, судьба которыхъ даетъ, повидимому, наилучшее поэтическое разрѣшеніе задачи, поставленной въ «Ромео и Джульеттѣ» и не разрѣшенной въ «Гамлетѣ». Всѣ эти пьесы отмѣчены печатью ново-эллинизма, который не отбросилъ, но впиталъ въ себя, преобразовавъ ихъ христіанскіе идеалы. Юноши въ этихъ пьесахъ—эллины, но они болѣе, чѣмъ эллины. Лучшій отзывъ о нихъ заключается въ словахъ Белларія, заслуживающихъ большей извѣстности:

О, святая
Природа! Какъ ты дивно проявилась
Въ двухъ этихъ юношахъ-князьяхъ! Они
Такъ кротки, какъ зефиръ, когда лобзаетъ
Фіалку онъ, цвѣтокъ едва колебля;
Но чуть вскипитъ въ нихъ царственная кровь,
Они — свирѣпый ураганъ, который
Въ долину гнетъ сосны нагорной темя.
Какъ дивно образуетъ въ нихъ инстинктъ
Духъ царственный безъ всякихъ наставленій,
Приличье, честь—безъ нравственныхъ примѣровъ;
Въ нихъ мужество растетъ и въ дикомъ видѣ,
И плодъ даетъ, какъ тщательный посѣвъ.

Посмотримъ теперь на ту обстановку, въ которой воспитывалась эта молодежь.

Почти все, что извѣстно о Пердитѣ, можно найти въ 3-й сценѣ IV акта «Зимней сказки» [1]). Сейчасъ послѣ рожденія ее покинули съ узелкомъ сокровищъ на отдаленномъ отъ родныхъ мѣстъ морскомъ берегу. Ее находятъ старый пастухъ и его сынъ. Старикъ входитъ первымъ, браня молодыхъ повѣсъ, угнавшихъ его овецъ во

[1]) Напомнимъ вкратцѣ содержаніе пьесы: У царя Леонта гоститъ его другъ — царь Поликсенъ. Послѣдній собирается уѣзжать домой, Леонтъ удерживаетъ его, но безуспѣшно. Тогда онъ поручаетъ поговорить съ другомъ женѣ своей Герміонѣ и ей удается уговорить Поликсена погостить у нихъ еще нѣсколько дней. Внезапная перемѣна рѣшенія со стороны Поликсена пробуждаетъ въ душѣ Леонта ревность, онъ заподазриваетъ свою жену въ связи съ Поликсеномъ, и когда у Герміоны, вскорѣ послѣ отъѣзда Поликсена, родится дѣвочка, названная потомъ Пердитой, Леонтъ не признаетъ ее своею и велитъ отвезти ее въ далекія края и бросить въ пустынномъ мѣстѣ. Дѣвочку, брошенную какъ разъ на берегахъ царства Поликсена, находитъ старикъ-пастухъ и воспитываетъ, какъ свою дочь. Когда Пердитѣ исполнилось 16 лѣтъ, съ ней познакомился и влюбился въ нее сынъ Поликсена, Флоризель. Отецъ сперва раздраженъ любовью сына къ пастушкѣ, но затѣмъ, когда открывается ея высокое происхожденіе, устраиваетъ бракъ Пердиты и Флоризеля, а разсорившіеся, изъ-за нелѣпой ревности Леонта, родители молодыхъ людей примиряются.

время охоты: «Желалъ бы я, чтобы между 16 и 23 годами не было никакого возраста, или чтобы молодежь по крайней мѣрѣ просыпала весь этотъ промежутокъ; а то вѣдь у ней во все это время только и дѣла, что надѣлять дѣтьми дѣвокъ, воровать, драться да обижать стариковъ. Поглядите сами: ну, кто кромѣ 19 или 22-лѣтнихъ повѣсъ станетъ охотиться въ такую грозу».

Въ прологѣ къ акту IV сказано совершенно опредѣленно, что Пердитѣ къ этому времени было 16 лѣтъ. Всю свою молодость она провела среди простыхъ и честныхъ крестьянъ, очень добросердечныхъ, естественныхъ и прямыхъ.

Заслуживаетъ упоминанія и наслѣдственность Пердиты. Отецъ ея, Леонтъ, описывается какъ очень способный и глубокочувствующій король; но душа его затуманилась припадкомъ странной и страшной ревности, изъ-за которой онъ разбилъ все свое семейное счастье. Мать-Герміона—величайшій женскій характеръ во всей англійской литературѣ; въ ней, какъ полагаютъ, Шекспиръ изобразилъ свой идеалъ материнства и женственности.

Поликсенъ, познакомившись съ Пердитой, отзывается о ней:

> Все, что она ни скажетъ, дышитъ чѣмъ-то
> Возвышеннымъ и чуждымъ той средѣ,
> Въ какой она живетъ.

Это—тонкое психологическое замѣчаніе, такъ какъ хотя Пердита—дитя природы, но умъ ея такого превосходнаго качества, что самыя наивныя ея замѣчанія отличаются поразительною глубиной. Это особенно сказывается въ ея словахъ объ искусственно культивируемыхъ цвѣтахъ, которые она противопоставляетъ взращиваемымъ одной природой. «Махровымъ левкоямъ» не мѣсто въ саду пастуха, нѣкоторые называютъ ихъ «незаконными дѣтьми природы», «я и не желала бы имѣть ихъ у себя, потому что я слыхала, будто ихъ махровость дана имъ не природой, а искусствомъ».

На это Поликсенъ указываетъ, что природа является основой всего, даже тѣхъ произведеній искусства, которыхъ она не одобряетъ. «Это такъ», отвѣчаетъ она просто. Но когда Поликсенъ настаиваетъ:

Укрась же садъ левкоями — и впредь
Не называй ихъ цвѣтъ побочнымъ цвѣтомъ,

Пердита возражаетъ:

Не будетъ въ немъ ни кустика — и это
Такъ вѣрно, какъ и то, что если бъ я
Румянилась, то вѣрно бъ не желала,
Чтобъ этотъ милый юноша хвалилъ
Меня за тотъ румянецъ и искалъ
Руки моей поэтому.

Пердита является не эмблемой возвращенія къ природѣ, она скорѣе—открытіе природы, намекъ на другую и лучшую природу, возвращеніе къ простотѣ и отреченіе отъ искусственности. Герміона была вся—долгъ, благородство, милосердіе. Пердита—внѣ всего этого, но она способна на это при случаѣ. Она говоритъ о любви съ изумительною смѣлостью, съ невинностью ребенка. Она хотѣла бъ осыпать своего возлюбленнаго цвѣтами съ ногъ до головы:

Флоризель. Какъ мертваго?
Пердита. О, нѣтъ, какъ ложе счастія
И игръ любви! А если и какъ трупъ,
То съ тѣмъ, чтобъ заключить взамѣнъ могилы
Его въ моихъ объятіяхъ.

Въ «Цимбелинѣ» два принца украдены изъ дворца и уведены въ горы Уэльса добрымъ старикомъ изгнанникомъ Беларіемъ [1]).

---

[1]) Беларій, изгнанный королемъ Британіи Цимбелиномъ, похищаетъ, чтобы отомстить ему, двухъ его сыновей, младенцевъ Гвидерія и Арвирага, и затѣмъ воспитываетъ ихъ, какъ своихъ сыновей, на лонѣ суровой природы, среди которой имъ приходится жить. При Цимбелинѣ осталась лишь дочь его — Имогена. Послѣ смерти

Въ 3-ей сценѣ акта III мы присутствуемъ при томъ, какъ выходятъ они изъ пещеры, гдѣ жили. Старикъ обращается къ нимъ передъ отправленіемъ ихъ на охоту съ немногими словами:

Какъ ясенъ день! Зачѣмъ сидѣть подъ кровлей,
Гдѣ такъ она низка? Нагнитесь, дѣти!
Васъ эта дверь молиться небу учитъ—
Она склоняетъ васъ къ святой молитвѣ
Въ часъ утренній. Царей могучихъ двери
Такъ высоки, что въ нихъ пройдетъ гигантъ,
Не снявъ чалмы надменной, чтобъ утру
Отдать поклонъ.—Привѣтъ тебѣ, о небо!
Мы, дѣти горъ, къ тебѣ не такъ суровы,
Какъ жители дворцовъ.

Гвидерій. Привѣтъ тебѣ, о небо!
Арвирагъ. Привѣтъ тебѣ, о небо голубое!

Это одно изъ наиболѣе поэтическихъ и глубокихъ

ея матери, Цимбелинъ женится во второй разъ на очень дурной женщинѣ, вдовѣ, у которой есть сынъ отъ перваго брака—Клотенъ. Мачеха Имогены хочетъ выдать ее замужъ за Клотена, чтобы обезпечить за нимъ престолъ. Но Имогена влюблена въ Леона Постума, женой котораго и дѣлается. Вслѣдствіе интригъ мачехи, Леона изгоняютъ изъ Британіи. Имогена, чтобы избавиться отъ ухаживаній Клотена и повидаться съ мужемъ, уходитъ изъ дому, переодѣвшись пажемъ, и въ такомъ видѣ (она принимаетъ имя Фиделіо) встрѣчается съ братьями. Клотенъ, разыскивая Имогену, встрѣчается съ Гвидеріемъ и затѣваетъ съ нимъ ссору, во время которой Гвидерій убиваетъ его. Въ то же время Фиделіо, чувствуя недомоганіе, принимаетъ лѣкарство, врученное черезъ посредство мачехи, думавшей извести падчерицу ядомъ. Вмѣсто яда однако врачъ вручилъ мачехѣ сонное зелье, и Имогена впадаетъ лишь въ глубокій сонъ. Гвидерій и Арвирагъ считаютъ однако Фиделіо мертвымъ, поютъ надъ нимъ похоронныя пѣсни и уходятъ. Пришедшую въ себя Имогену (Фиделіо) находитъ предводитель римскаго войска, вторгшагося въ Британію, чтобы принудить ее къ уплатѣ дани Риму. Въ происшедшей битвѣ между римлянами и британцами побѣда досталась британцамъ, но лишь благодаря подвигамъ Леона Постума, Беларія, Арвирага и Гвидерія. Мачеха умираетъ, все заканчивается общимъ благополучіемъ.

мѣстъ въ пьесѣ. Такъ и чувствуется, что солнце—богъ, и что такъ должны были смотрѣть на него творцы миѳовъ. Шекспиръ какъ будто бы угадалъ глубочайшія тайны педагогики и захотѣлъ воспитать этихъ юношей на прочномъ основаніи естественной религіи и мужественныхъ физическихъ упражненій. По мѣрѣ того какъ развивается сцена, мы видимъ также, какъ страстно тянетъ юношей къ соціальной жизни.

Можетъ быть, мы станемъ ближе къ поэтической философіи воспитанія, познакомившись съ пользованіемъ объектами природы, какъ символами идеи. Беларій говоритъ:

> Теперь на ловъ: на этотъ холмъ взнесутъ
> Васъ молодыя ноги... Замѣтьте же, когда я
> Вамъ покажусь не болѣе вороны,
> Что мѣсто все раститъ и уменьшаетъ...
> Такъ служба, что исполнена, не служба,
> Пока ее такою не признали.
> Сужденіемъ такимъ мы пользу извлекаемъ
> Изо всего, что видимъ.

Въ актѣ III, сценѣ 6, два брата встрѣчаютъ незнакомую имъ сестру, переряженную мальчикомъ, и тотчасъ же у нихъ пробуждается та страстная дружба, которая въ подобныхъ натурахъ соперничаетъ съ самою любовью. Оказывается, что и Фиделіо (имя, принятое переодѣтою сестрою ихъ Имогеною), несмотря на свое воспитаніе во дворцѣ, является такимъ же настоящимъ дитятею природы, какъ и ея братья. Сестра находитъ въ братьяхъ воплощеніе своего идеала мужчины:

> Государи,
> Которые, себѣ самимъ служа,
> Всѣ доблести, скрѣпленныя сознаньемъ,
> Въ себѣ хранятъ и не даютъ цѣны
> Пустой толпы ничтожному тщеславью,—
> Не превзошли бы этихъ двухъ.

Никто изъ изучившихъ 2-ю сцену IV акта не станетъ

утверждать, что Шекспиръ могъ бы чему-нибудь поучиться у Руссо по поводу отношеній между воспитаніемъ и обществомъ съ его условностями, съ одной стороны, и природой—съ другой. Въ строкахъ этой сцены слышится первый рокотъ бури 1640—1650 гг., когда была начата первая великая борьба за политическую свободу Гемденомъ, Эліотомъ, Кромвелемъ и ихъ друзьями, и когда была основана Новая Англія. Буря разразилась только черезъ 30 лѣтъ, какъ была написана эта сцена.

Арвирагъ говоритъ: Вѣдь братья мы, не такъ ли?
Имогена. Да, братьями всѣ люди быть должны [1]),
Но часто прахъ гордится передъ прахомъ,
Хоть оба только прахъ.

Нѣсколько позже она же говоритъ:

Какъ добры эти люди! Сколько лжи
Я слышала, о боги, отъ придворныхъ!
Тотъ грубъ и дикъ, кто не изъ круга ихъ;
Но опытъ мнѣ другое открываетъ.

Тѣсная связь демократическихъ инстинктовъ съ свободнымъ естественнымъ воспитаніемъ выступаетъ здѣсь съ полною очевидностью.

Мы видѣли, какъ добры и нѣжны были оба брата, но входитъ Клотенъ, грубый воображаемый наслѣдникъ престола, и, замѣтивши, что Гвидерій одинъ, кричитъ:

Стой! Кто вы?
Кто тамъ бѣжитъ? Разбойники вы, что ли?
О нихъ есть слухъ. Ты что за негодяй?
Гвидерій. Но не такой негодный, чтобъ на это
Ударомъ не отвѣтить.

---

[1]) Сходное мѣсто есть и въ „Зимней сказкѣ“:
Я дважды
Была почти готова перебить
Его, сказавъ, что то же солнце свѣтитъ
Надъ нашей бѣдной хижиной, какое
Сіяетъ и надъ крышею его
Блестящаго дворца.

Клотенъ: Ты разбойникъ,
Мошенникъ, плутъ. Сдавайся, воръ.
Гвидерій. Кому?
Тебѣ? Ты кто такой? Слабѣе, что ли,
Тебя рукою я? Слабѣй душою?
Вотъ на словахъ сильнѣе ты, затѣмъ
Что у меня во рту не жало. Кто жъ ты,
Чтобъ сдался я тебѣ?

Ни платье, ни имя, ни титулъ не производятъ впечатлѣнія на юношу. Услыхавъ, что Клотенъ—сынъ королевы, Гвидерій говоритъ: «очень жаль, что ты не вышелъ въ свой высокій родъ», и кончаетъ свою рѣчь истиннымъ принципомъ свободы:

„Кого я уважаю,
Тѣхъ и боюсь—лишь умныхъ; а глупцамъ
Смѣюсь въ глаза“.

Истинное воспитаніе и истинная свобода идутъ объ руку, и смерть Клотена является символомъ восхожденія зари свободы.

Въ той же сценѣ имѣется и погребальная пѣснь по Фиделіо, въ которой скорбь по поводу смерти выражена трогательными словами возвышенной естественной религіи:

Ты свой окончилъ путь земной,
Нашелъ трудамъ отдохновенье и т. д.

Оба юноши геройски дерутся на войнѣ. Возвращая ихъ отцу, Беларій говоритъ:

О, государь! возьми своихъ дѣтей,
Хотя я въ нихъ лишаюсь навсегда
Безцѣннѣйшихъ товарищей на свѣтѣ:
Да снизойдетъ благословенье неба
На ихъ главы—они вполнѣ достойны
Созвѣздіемъ украсить небеса.

Эти юноши являются отвѣтомъ всѣмъ, кто говоритъ о Шекспирѣ, какъ о придворномъ и средневѣковомъ поэтѣ,

и тѣмъ, кто утверждаетъ, что онъ не далъ намъ истинныхъ героевъ. Это несомнѣнные герои, выхваченные изъ дѣйствительной жизни или, по крайней мѣрѣ, изъ жизни, могущей когда-либо осуществиться.

Буря.

По тѣмъ мыслямъ, которыя можно извлечь по вопросу о юношествѣ, «Буря [1])» является величайшимъ произведеніемъ Шекспира. Необыкновенно большая серія типовъ и положеній, выведенныхъ въ ней, дѣлаетъ ее наиболѣе поразительнымъ изъ тѣхъ твореній его, въ которыхъ онъ охватываетъ весь міръ и старается отразить въ зеркалѣ своей поэзіи всю природу, а не какой-нибудь уголокъ соціальныхъ отношеній. По стилю, «Буря» можетъ быть

---

1) Герой „Бури"—герцогъ миланскій Просперо—весь ушелъ въ занятія наукой и магіей, а управленіе герцогствомъ поручилъ своему брату Антоніо. Тотъ, при помощи короля неаполитанскаго, пользуясь своимъ положеніемъ, отнимаетъ власть у Просперо и изгоняетъ его вмѣстѣ съ малолѣтнею дочерью Мирандой. Только благодаря добротѣ старика-вельможи Гонзало, снабдившаго Просперо всѣмъ необходимымъ и передавшаго ему его волшебную книгу, Просперо не погибаетъ, а на плохой лодкѣ добирается до острова, гдѣ продолжаетъ свои занятія и воспитываетъ Миранду. На островѣ Просперо нашелъ безобразное и злобное безсловесное существо Калибана, болѣе похожее на животное, чѣмъ на человѣка. Просперо учитъ Калибана говорить, пріучаетъ къ выполненію нѣкоторыхъ обязанностей. На томъ же островѣ Просперо подчиняетъ своему вліянію міръ духовъ, съ свѣтлымъ духомъ Аріэлемъ во главѣ. Миранда воспитывается среди самой простой обстановки и до 15 лѣтъ не знаетъ ничего о прошломъ своего отца. Послѣ 12-лѣтняго пребыванія на островѣ Просперо, буря, разыгравшаяся вслѣдствіе его волшебныхъ заклинаній, прибиваетъ къ острову корабль, на которомъ были Антоніо и неаполитанскій король съ сыномъ Фердинандомъ и со свитой. Буря выбрасываетъ пассажировъ на берегъ и отдаетъ въ руки Просперо его враговъ. Но онъ только возвращаетъ себѣ незаконно отнятый у него престолъ, отказываясь отъ всякой мести. Фердинандъ встрѣчается съ Мирандой и послѣ разныхъ препятствій добивается ея руки.

Большинство критиковъ, какъ видно изъ дальнѣйшаго, даетъ пьесѣ аллегорическое толкованіе.

названа единственной греческой пьесой поэта. Она представляетъ собою миѳологію силъ человѣческаго общества и прогресса; симметрія и пропорціональность ея частей не имѣютъ ничего равнаго въ современной литературѣ. Законы Аристотелева единства (мѣста, времени и дѣйствія) проведены въ ней полнѣе, чѣмъ во всякой другой пьесѣ Шекспира. Но это произведеніе не въ эллинскомъ, а въ ново-эллинскомъ духѣ, оно проникнуто также и христіанскимъ духомъ и нашло для него надлежащее и свободное выраженіе. «Новая Эллада» Шелли является однимъ изъ наилучшихъ освѣщеній смысла «Бури», очень многое разъясняетъ также Калибанъ Ренана. Сэръ Даніель Вильсонъ смотрѣлъ на Калибана, какъ на предвосхищенное Шекспиромъ недостающее звено въ установленной Дарвиномъ цѣпи постепеннаго развитія живыхъ существъ и написалъ ученую книгу по этому поводу. Лоуэль думаетъ, что въ Калибанѣ олицетворены животные инстинкты человѣчества, а въ Аріэлѣ—его фантазія. Дауденъ и Дейтонъ смотрятъ на пьесу, какъ на что-то въ родѣ автобіографіи Шекспира, въ которой Просперо является поэтомъ-философомъ, а Миранда—его искусствомъ. Всѣ эти взгляды интересны и отличаются извѣстной долей вѣроятности, но число ихъ можно умножить до безконечности, и всѣ они будутъ отличаться такой же или даже большею видимостью правды. Калибанъ можетъ быть и доисторическимъ человѣкомъ (Вильсонъ), и типомъ необузданной черни (Ренанъ), и символомъ низшаго человѣка въ смыслѣ Платона, т.-е. чувственной стороны человѣческой природы (Лоуэль). Аріэль можетъ представлять собою противоположный конецъ скалы человѣческаго развитія, быть идеалистомъ, поэтомъ, мечтателемъ или воплощать собою наиболѣе высокія степени фантазіи и творческаго воображенія. Но все, что можно утверждать съ увѣренностью, это только то, что Шекспиръ называетъ Калибана «безобразнымъ рабомъ», а Аріэля—«воздушнымъ духомъ». Аріэль появляется то въ видѣ мужчины, то въ

видѣ женщины, прямыхъ указаній на его полъ не имѣется. Какъ Калибанъ и Аріэль олицетворяютъ собою контрастъ между чувственностью и духомъ, такъ Антоніо и Гонзало являются противоположностями эгоизма и благожелательности. Гармоническое же сочетаніе всѣхъ сторонъ человѣческой природы дано въ Просперѣ. Подобно Гамлету, онъ потерялъ свою королевскую власть и углубился въ философскія занятія, но, совершенно непохоже на Гамлета, онъ выработалъ собственную философскую систему и на пути къ тому, чтобы вернуть себѣ королевство. Къ моменту начала пьесы Просперо—еще жертва судьбы, но на островѣ, благодаря своему глубокому знакомству съ наукой и магіей, онъ пріобрѣлъ власть надъ силами природы, и въ теченіе пьесы онъ является господиномъ каждаго положенія.

Если дать волю воображенію, какъ это дѣлаетъ Дауденъ, то можно допустить, что Шекспиръ видѣлъ въ Просперо духъ философіи и знанія, когда-то процвѣтавшій въ Греціи и низложенный милитаризмомъ и ложной философіей, но снова начинающій возвращать себѣ царство въ дни Бруно, Галилея и Бекона. И это довольно интересное и не совсѣмъ праздное занятіе—описывать «истинную науку» по Просперо, «эгоистическій раціонализмъ» по Антоніо, «альтруизмъ» по Гонзало, «идеалъ» по Аріэлю, «первобытность» по Калибану, находить черты «Эллады» въ Миланѣ, «современной учености» въ пещерѣ Просперо, представлять всю пьесу широкой аллегоріей философіи исторіи и волненій эпохи возрожденія, а Гонзало, спасшаго книги для Просперо,—символомъ средневѣковой церкви, спасшей зерна свободныхъ искусствъ Греціи. Но для нашей цѣли будетъ достаточно указать, что въ изображеніи Миранды и Фердинанда имѣется много чертъ, интересныхъ для изучающаго молодежь, и что Просперо является прежде всего знатокомъ науки воспитанія, которую онъ, повидимому, ставитъ такъ же высоко, какъ и точное знаніе, и магію.

Мирандѣ — 15 лѣтъ. Ей было 3 года, когда отецъ ея былъ изгнанъ, и съ той поры прошло уже 12 лѣтъ. Основой ея характера является сочувствіе другимъ; и въ своемъ стремленіи изобразить ее чисто женскимъ типомъ Шекспиръ сдѣлалъ особенно выпуклой эту черту, жертвуя тѣмъ богатствомъ особенностей, которымъ отличается большинство характеровъ въ другихъ его пьесахъ. Характеры всѣхъ женщинъ Шекспира, если сравнивать ихъ съ мужчинами, отличаются большою простотой, но наклонность къ упрощенію особенно сказалась въ этой пьесѣ. Всѣ черты характера сводятся къ одному исключительному признаку, почему Миранда, подобно другимъ персонажамъ пьесы, представляется нѣсколько аллегорическимъ, хотя все же совершенно живымъ существомъ. Она слѣдитъ съ берега острова, какъ буря треплетъ корабль. «О, я страдала съ тѣми, кого я видѣла страдающими!» восклицаетъ она, и въ этомъ—сущность ея натуры. Просперо увѣряетъ ее, что находящимся на кораблѣ не грозитъ никакой опасности, и начинаетъ съ ней разговоръ, которымъ желаетъ познакомить ее съ тѣмъ, къ какому слою общества принадлежитъ она по своему происхожденію, чтобы тѣмъ приготовить ее къ встрѣчѣ съ принцемъ, который приведенъ его властью на островъ.

Припомнишь ли ты время передъ тѣмъ[1],
Какъ мы въ пещерѣ этой поселились—
Не думаю: не болѣе трехъ лѣтъ
Имѣла ты.

Миранда. Нѣтъ, помню, мой родитель.

Просперо. Скажи жъ, что́ помнишь ты?
Другой ли домъ или лицо другое?
Скажи мнѣ все, что́ память сберегла.

Миранда. Все такъ темно; теперь припоминаю
Объ этомъ я, какъ будто обо снѣ.
Мнѣ помнится, что я всегда имѣла
Вокругъ себя не менѣе пяти
Прислужницъ.

---

[1]) Переводъ Н. Сатина.

Просперо. Да, ты ихъ имѣла больше.
Но какъ живетъ еще въ твоей душѣ
О прошломъ такъ давно воспоминанье?
Ну, что еще ты видишь въ темнотѣ
И глубинѣ временъ давно минувшихъ?
Ты, можетъ быть, припомнишь и о томъ,
Какъ мы съ тобой сюда переселились?

О матери Миранды мы узнаемъ только, что она была «живая добродѣтель». Затѣмъ слѣдуетъ удивительная исторія о ненависти брата, подобной ненависти Каина къ Авелю,—исторія, въ которой нѣкоторымъ чудится что-то метафизическое. Въ разсказѣ о своемъ несчастіи Просперо проявляетъ большую силу психологическаго анализа. Онъ разсказываетъ, какъ, будучи герцогомъ миланскимъ, онъ отдался наукамъ, и какъ поглощеніе всего его книгою погубило его. «Свободныя искусства» были его исключительнымъ дѣломъ:

Я передалъ правленье государствомъ
Антоніо, а самъ остался чуждъ
Его дѣламъ. Въ таинственность науки
Я былъ вполнѣ, всѣмъ сердцемъ погруженъ.

Въ братѣ же Антоніо, этомъ ловкомъ и коварномъ эгоистѣ,

Довѣрчивость моя
Коварство въ немъ столь сильно развила,
Сколь сильную имѣлъ въ него я вѣру.

Наконецъ Антоніо повѣрилъ,

Какъ истинѣ своей безстыдной лжи,
Увѣрился, что, пользуясь правами
Властителя... онъ герцогъ самъ.

Онъ возмущаетъ войско и ниспровергаетъ законнаго герцога. Просперо и его маленькая дочь брошены были далеко въ морѣ на гниломъ остовѣ корабля и навѣрное совершенно погибли бы, если бы не помогло имъ «святое Провидѣніе и Гонзало, совѣтникъ короля», который далъ имъ

пищу и платье, а главное сохранилъ царственному ученому его драгоцѣнную книгу.

Вообще подробности всей этой исторіи такъ многозначительны, что на нее можно смотрѣть какъ на миѳъ, воспроизводящій исторію человѣческую.

Затѣмъ Шекспиръ извлекаетъ «изъ темной пучины времени» животное Калибана и показываетъ это чудовище въ непосредственномъ противоположеніи его Аріэлю. Мы узнаемъ, какъ Миранда и ея отецъ старались воспитать этого звѣря.

«Сжалившись надъ тобой, — говоритъ Просперо Калибану,—

Училъ тебя работать, говорить,
Чтобъ высказать ты могъ свои понятья;
Ты лишь мычалъ тогда, какъ дикій звѣрь,
Я одарилъ твое мышленье словомъ".

Во время той же длинной сцены происходитъ встрѣча Миранды и Фердинанда. Молодая дѣвушка пробуждена отъ того долгаго сна, въ который она впала. Невидимый Аріэль поетъ магическую пѣсню, и молодой принцъ слѣдуетъ за нею. Мотивъ полонъ такого очарованія, что принцъ совершенно обвороженъ. Онъ восклицаетъ:

Этотъ звукъ
Земная власть произвести не въ силахъ.
Его теперь я слышу надъ собой!

Вполнѣ допустимо толкованіе, что музыка невидимаго Аріэля должна обозначать собою юношеское упоеніе, составляющее благопріятное условіе для влюбленности. Во всякомъ случаѣ, Фердинандъ находитъ Миранду. Молодой дѣвушкѣ не приходилось еще встрѣчаться ни съ однимъ юношей. Случай—необычайно интересный для наблюденія.

Просперо. Приподними пушистыя рѣсницы,
Взгляни туда, скажи, что видишь ты?

Миранда. Что это? духъ!.. О Боже, какъ онъ смотритъ
Вокругъ себя! Повѣрь мнѣ, мой отецъ,
Хоть облеченъ въ чудесную онъ форму,
Но это духъ!

и затѣмъ:

Готова я божественнымъ созданьемъ
Его назвать. Въ природѣ ничего
Прелестнѣе его я не видала!

Просперо въ восторгѣ, что оба они полюбили другъ друга, и обѣщаетъ Аріэлю свободу за его услугу. Но пока онъ говоритъ себѣ:

Они теперь во власти другъ у друга;
Но надобно немножко затруднить
Ихъ счастіе. До цѣли достиженье
Когда кому въ стремленіи легко,
Тому легка бываетъ и награда.

Мы теперь видимъ два первыхъ шага педагогіи Просперо. Онъ воспиталъ Миранду вдали отъ свѣта, въ уединенномъ уголкѣ природы, гдѣ она познакомилась съ моремъ, островомъ, пещерой, животнымъ и волшебнымъ міромъ. Теперь онъ устраиваетъ ея встрѣчу съ прекраснымъ принцемъ, въ котораго она и влюбляется. Выборъ дѣвушки является однимъ только вдохновеніемъ, тогда какъ выборъ Фердинанда основанъ уже на нѣкоторомъ опытѣ:

Да, нравилось мнѣ много женщинъ въ свѣтѣ;
Не разъ мой слухъ ихъ голосъ обольщалъ;
Я многія достоинства во многихъ
Тогда любилъ, но никогда одной
Моя душа вполнѣ не предавалась.
Въ ихъ качествахъ я открывалъ всегда
Какой-нибудь ужасный недостатокъ.
Но вы... О! вамъ подобной нѣтъ!
Достоинства вы всѣ въ себѣ храните,
Вы созданы изъ дивныхъ совершенствъ!

На это Миранда отвѣчаетъ ему:

Я женщины ни разу не видала,
И женскія черты знакомы мнѣ
Лишь по моимъ, которыя случалось
Мнѣ въ зеркалѣ моемъ порой видать...
Но я клянусь вамъ скромностью моей —
Сокровище она въ моемъ приданомъ —
Что, кромѣ васъ, я въ жизни никого
Товарищемъ имѣть бы не желала...
Но, кажется, что заболталась я:
Родителя забыла я уроки.

Фердинандъ осужденъ носить дрова. Эта работа далеко не по вкусу ему. Но здѣсь сказывается ядро, сущность всего плана Просперо. Онъ держитъ Миранду въ сторонѣ, но смотритъ за ней не настолько строго, чтобы она не могла проскользнуть къ своему возлюбленному и утѣшить его своимъ состраданіемъ. Эта сцена является картиной любви и труда:

И въ горести бываютъ наслажденья;
И самое страданье придаетъ
Какую-то особую имъ прелесть.
Есть случаи, въ которыхъ можемъ мы
Унизиться, себя не унижая.
Какъ часто мы до чуднаго конца
Доходимъ вдругъ изъ грустнаго начала!
Такъ низкій трудъ, которымъ занятъ я
Былъ для меня, конечно, нестерпимымъ,
Когда бъ она, которой я служу,
Все мертвое собой не оживляла
И радостью не дѣлала бъ мой трудъ.

Если искать сценъ, гдѣ лучше всего выражена философія Шекспира, то это, конечно, одна изъ нихъ (актъ III, сцена 1). Есть много утомительныхъ видовъ спорта, но то удовольствіе, которое даютъ они, дѣлаетъ самый трудъ ничтожнымъ. Съ другой стороны, есть много низкихъ занятій, которыя возмущаютъ человѣка до глубины души, но если они являются источникомъ симпатіи, ува-

женія, почестей,—они не больше, чѣмъ игра. Именно такимъ образомъ и возбуждается до крайнихъ предѣловъ энергія Фердинанда. А такъ какъ мысль о Мирандѣ соединяется у него съ мыслью объ упорномъ трудѣ и борьбѣ изъ-за нея, то Миранда ассоціируется у него съ самою жизнью, изъ-за которой ведется борьба. Она становится для него его вторымъ я, самопожертвованіе ради котораго—не добродѣтель, такъ какъ оно совершается вѣдь ради самого себя.

Такимъ образомъ Просперо удается направить на благо тѣ силы, которыя въ своемъ стихійномъ проявленіи часто оказываются гибельными и губительными. Совершенно незамѣтно для молодыхъ людей онъ устраиваетъ искусственный подборъ наиболѣе подходящихъ элементовъ, души которыхъ могутъ гармонически слиться воедино, онъ создаетъ такія условія, при которыхъ мѣсто слѣпой страсти заступаетъ сознательная симпатія, основанная на взаимной помощи и трудѣ,—условія, при которыхъ упорный трудъ становится любимымъ дѣломъ и необходимымъ элементомъ жизни.

Мы просмотрѣли вмѣстѣ съ Либби главнѣйшія изъ пьесъ Шекспира, представляющихъ педагогическій интересъ. Первая изъ нихъ—«Ромео и Джульетта»—намѣчаетъ, говоря словами Либби, «проблему юности». Она разсказываетъ намъ о томъ, какой неисчерпаемый запасъ стихійныхъ силъ у молодежи, какъ ярки и прекрасны эти силы, какъ полно бьется ея сердце, какъ чудны его порывы, на какіе подвиги, на какое самопожертвованіе готово оно. При помощи этихъ силъ, если разумно направить ихъ, можно двигать горы. Весь вопросъ, вся эта «проблема юности» и заключается въ томъ, какъ использовать эти силы, какъ сосредоточить ихъ на чемъ-либо дѣйствительно великомъ, достойномъ ихъ, а не погубить ихъ безсмысленнымъ противодѣйствіемъ, не дать имъ растратиться по

мелочамъ, не дать погибнуть этимъ свѣтлымъ стихійнымъ силамъ въ непосильной борьбѣ съ темной стихіей.

Какой-либо разумной воспитательной среды не знали ни Ромео, ни Джульетта. Ихъ окружала обстановка праздной и изнѣженной жизни, полной однихъ чувственныхъ наслажденій. Гамлетъ прошелъ уже извѣстную школу, но эта школа развила только его умъ и чувство и исковеркала волю. Необходимо же полное и гармоническое развитіе всѣхъ силъ человѣка. Намекъ на такую болѣе разумную воспитательную систему и даетъ намъ «Цимбелинъ» и «Зимняя сказка». Они говорятъ намъ о тѣхъ условіяхъ, при которыхъ не уродуются, а нормально развиваются люди, при которыхъ они воспитываются въ любви къ природѣ, къ естественности, къ правдѣ, когда изъ нихъ создаются мужественные борцы за дорогіе имъ принципы. Но эти смѣлые люди отличаются также тонкимъ чувствомъ, сострадательнымъ сердцемъ и прекраснымъ умомъ.

Наконецъ, въ «Бурѣ» поэтъ грезитъ о томъ времени, когда человѣкъ станетъ господиномъ стихійныхъ силъ, въ томъ числѣ и тѣхъ стихійныхъ силъ, которыми такъ и брызжетъ молодая жизнь. Онъ разсказываетъ намъ о томъ, что Просперо умѣлъ извлечь пользу изъ любовной страсти, сдѣлавъ ее, очевидно, источникомъ усовершенствованія расы. Но, конечно, не однимъ любовнымъ жаромъ способно горѣть молодое сердце. И въ тотъ часъ, когда новые Просперо сумѣютъ сдѣлать такъ, что горячій огонь будетъ согрѣвать молодыя сердца не одною любовью къ женщинѣ, а главнымъ образомъ къ правдѣ, къ человѣчеству; когда они сумѣютъ такъ раздуть этотъ чистый огонь, что онъ будетъ горѣть неугасимо, когда даже посѣдѣютъ волосы у прежняго юноши; когда они помогутъ отдѣльнымъ огонькамъ слиться въ одно могучее, къ небу восходящее пламя, о, тогда, несомнѣнно, будетъ разрѣшена и «проблема юности».
